نظامی گنجه‌ای

جلال خالقی مطلق



سرشناسه	خالقی مطلق، جلال، ۱۳۱۶- Khaleghi Motlagh, Djalal
عنوان و نام پدیدآور	نظامی گنجه‌ای/مؤلف جلال خالقی مطلق.
مشخصات نشر	تهران: انتشارات دکتر محمود افشار، ۱۴۰۱.
مشخصات ظاهری	۲۶۰ ص.
فروست	مجموعهٔ انتشارات ادبی و تاریخی دکتر محمود افشار؛ ۳۳۶. گنجینهٔ زبان و ادبیات فارسی دری؛ ۱۲۵.
شابک	۹۷۸-۶۲۲-۷۷۰۶-۶۶-۶
وضعیت فهرست‌نویسی	فیپا.
یادداشت	کتابنامه.
موضوع	نظامی، الیاس بن یوسف، ۵۲۰؟ - ۶۱۴؟ق.
موضوع	Nezami Ganjavi
موضوع	نظامی، الیاس بن یوسف، ۵۲۰؟ - ۶۱۴؟ق.-- نقد و تفسیر.
موضوع	Nezami, Elias - Ibn Yusuf-- Criticism and Interpretation
موضوع	شعر فارسی -- قرن ۶ق. -- تاریخ و نقد.
موضوع	Persian Poetry -- 12th Century -- History and Criticism
رده‌بندی کنگره	PIR ۵۱۳۵
رده‌بندی دیویی	۸فا۱/۲۳
شمارهٔ کتابشناسی ملی	۹۱۶۱۱۹۸

نظامی گنجه‌ای

جلال خالقی مطلق

۳۳۶

مجموعهٔ انتشارات
ادبی و تـاریخی
موقوفات دکتر محمود افشار

[۱۲۵]
گنجینهٔ زبان و ادبیات فارسی دری

نظامی گنجه‌ای

تألیف **دکتر جلال خالقی مطلق**
گرافیست، طراح و مجری جلد کاوه حسن‌بیگلو
حروفچین و صفحه‌آرا نرگس عباسپور
لیتوگرافی صدف
چاپ متن آزاده
صحافی فرد
تیراژ ۱۱۰۰ نسخه
چاپ اول ۱۴۰۲
ناشر **انتشارات دکتر محمود افشار**
خیابان ولی‌عصر، بالاتر از پارک‌وی، خیابان عارف‌نسب، کوی دبیر سیاقی (لادن)، شمارهٔ ۶
تلفن: ۲۲۷۱۷۱۱۴ دورنما: ۲۲۷۱۷۱۱۵
با همکاری انتشارات سخن
خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، خیابان وحید نظری، پلاک ۴۸
تلفن: ۵ـ۶۶۹۵۳۸۰۴ دورنما: ۶۶۴۰۵۰۶۲
تلفن تماس برای تحویل کتاب در تهران و شهرستان‌ها
۵ـ۶۶۹۵۳۸۰۴

به‌نام پروردگار

یادداشت واقف

اول

طبـق مـادهٔ ۲۳ وقفنامهٔ اول مورخ یازدهم دی ماه ۱۳۳۷هـ. ش. درآمـد باید صرف ترجمه و تألیف و چـاپ کتب و رسـالات کـه با هدف این موقوفات موافق باشـد و همچنین کمک بـه مجلهٔ آینده در صورت احتیاج و احتمالاً دادن جوایز به نویسندگان به شرح دستور این وقفنامه گردد.

دوم

هدف اساسی این بنیاد ملّی طبق مادهٔ ۲۵ وقفنامه تعمیم زبان فارسی و تحکیم وحدت ملی در ایران می‌باشد. بنابر این کتبی که با بودجهٔ این موقوفات منتشر می‌شود باید مربوط به لغت و دستور و ادبیات فارسی و جغرافیای تاریخی و تاریخ ایران باشد. کتب کلاسیکی مدارس عمومی نباید با درآمد این موقوفات چاپ شود.

سوم

طبق مادهٔ ۲۶ مقداری از کتب و رسـالات چاپ‌شـده با بودجهٔ ا یـن موقوفات باید به‌طور هدیه و به نام این موقوفات به مؤسسات فرهنگی، کتابخانه‌ها و قرائتخانه‌های عمومی ایران و خارج و بعضی از دانشمندان ایران و مستشرقین خارجی فرستاده شود.

چهارم

چـون نظـر بازرگانی در انتشـارات این موقوفات نیسـت و تـا حدّی تحمل زیان هم جایز اسـت طبـق مـادهٔ ۲۷ وقفنامـه هیچ کتاب و رسـاله نباید کمتر از قیمت تمام‌شـده و همچنیـن مبلغی زائد از بهـای تمام‌شـده با افزایش صدی ده تا بیسـت و پنج قیمت‌گذاری شـود... ایـن افزایش ۲۵ درصد به واسـطهٔ حداقل حق‌الزحمهٔ فروشـندگان و هزینه‌ای اسـت که برای پسـت و غیره تحمیل می‌شود. از کتابفروشـان تقاضـا داریم که در این امـر خیر ملّی که ابداً جنبهٔ تجارتی ندارد با ما یاری و تشـریک مساعی بنمایند.

پنجم

بـر اسـاس موافقت‌نامـهٔ دوم (مـورّخ ۱۳۵۲/۴/۱۲) کـه میان واقف و دانشـگاه طهـران به امضاء رسـیده، قسـمتهای مهمـی از رقبـات، ماننـد جایگاه سـازمان لغت‌نامـهٔ دهخـدا و محل مؤسسـهٔ باستان‌شناسـی به‌طور رایگان به دانشـگاه طهران واگذار شـده و رقبات دیگری هم با درآمد آنها طبق مادهٔ دوم برای اجرای مفاد وقفنامه که از جمله عبارت از دادن جوائز ادبی و نشر کتب تاریخی و لغوی راجع به ایران (به اسـتثنای کتب درسـی) می‌باشد در اختیار دانشـگاه طهران قرار می‌گیرد که وصول نموده و به نام این موقوفات اعطا و نشر گردد.

ششم

چون طبق مادهٔ ۳ موافقت‌نامهٔ نامبرده مقرر شـده اسـت که از طرف ریاسـت دانشـگاه یک‌نفر از متولیـان ایـن موقوفات که از طرف واقف به عضویت کمیتهٔ انتشـارات بنیاد معیّن شـده باشـد برای سرپرستی ادارهٔ امور جوائز و نشر کتاب انتخاب شود ریاست دانشگاه آقای ایرج افشار را که از متولیان شـورای تولیت اسـت و از طرف واقف نیز به عضویت کمیتهٔ نامبرده معیّن شـده به سـمت سرپرسـت انتخـاب‌وبرقـرارنمودنـد.

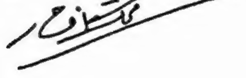
هفتم

چون نگارندهٔ این سـطور به واسـطهٔ کبر سن (۸۶ سال شمسـی) از این پس نخواهم توانست به سرپرسـتی ایـن کارها بپـردازم، از این پس تمام اختیـارات خود را در انتخاب تألیـف و ترجمه و خرید کتـب و غیـره به فرزند ارشـد خـود ایرج افشـار واگذار کـردم. در این چند سـال اخیر هم کـه ده جلد از تألیفات خودم از طرف موقوفات به طبع رسـیده با کوشـش و سرپرستی وی بوده است. کسانی که مایل به همکاری در تألیف یا ترجمه و نشـر کتاب هسـتند می‌توانند به او مراجعه کنند. تنها شرط کار موافـق بـودن تألیف و ترجمـه با هدف‌های این بنیاد، یعنی ترقی ملت و کشـور و تعمیم زبان فارسـی و تکمیل وحدت ملی در ایران که وطن مشترک و زبان رسمی و ملّی همهٔ ایرانیان است می‌باشد.

هشتم

این یادداشـت کلی برای چاپ در آغاز هریک از نشـریات این بنیاد نوشـته شـده اسـت.

دکتر محمود افشاریزدی
آذر ماه ۱۳۵۸ شمسی



تکملهٔ سوم

کتبی که با بودجهٔ این موقوفات طبع و توزیع می‌شود باید کاملاً منطبق با نیت واقف و هدف وقفنامه باشد. اگر همهٔ تألیفات و مجموعه‌هایی که به قلم واقف منتشر شده و یا می‌شود صددرصد این مطابقت را ندارد به سبب این است که واقف قصد چاپ آنها را با مال خود داشت، ولی زمانی که دارایی خود را وقف عام مخصوصاً برای انتشارات کتب تاریخی و ادبی نمود چاپ کتب خود را هم که دارای همین جنبه‌هاست به عهدهٔ بنیاد واگذار کرد.

اما این مجوز آن نیست که تألیفات دیگر را هم از هر نوع که باشد و برسد چاپ نماید. کتب نظم و نثری از گذشتگان یا آیندگان با بودجهٔ آن چاپ خواهد شد که هدف غایی واقف را که ترویج زبان دری و تحکیم وحدت ملی ایران است در برداشته، کتبی که بویی از ناحیه‌گرایی و جدایی‌طلبی و حکایت از رواج زبان‌های خارجی به قصد تضعیف زبان دری و دیگر چیزهای تفرقه‌آمیز و روش‌ها و سیاست‌های فتنه‌انگیز داشته باشد نباید با بودجهٔ این موقوفات طبع و توزیع شود.

نکتهٔ دیگر آنکه چون شاید برای چاپ کتب و فرهنگ‌نامهٔ فارسی که دایره مانند یعنی انسیکلوپدی باشد و تاریخ کامل ایران که اوراق زیاد و هزینهٔ بیشتر دارد، درآمد ماهیانهٔ بنیاد کفاف خرج آنها را ندهد می‌توان با اندوختهٔ بانکی این موقوفات چاپ نمود، به شرط آن‌که اجازهٔ واقف در زمان حیات و موافقت شورای تولیت بعد از ممات یا هرکس و دستگاهی که قانوناً قائم‌مقام آنهاست باشد.

در تکملهٔ دوم یادداشت واقف، منتشره در جلد سوم افغان‌نامه نگاشتم که کتب و رسالاتی که با بودجهٔ این موقوفات چاپ می‌شود باید منزه باشد از تحریکات سیاسی، مخصوصاً آلوده نباشد به اغراض سیاسی خارجی در لفافهٔ پژوهش تاریخی و ادبی ایران‌شناسی... و در پایان آن تکمله افزودم بیم داشتم که مبادا چنین رسالاتی سال‌ها بعد از ما نخواسته و ندانسته، به وسیلهٔ این بنیاد چاپ شود. پس لازم بود که در این یادداشت تذکری داده شود... عمدهٔ مخاطب این یادآوری‌ها بنیاد موقوفات خود ماست نه مؤسسات انتشاراتی دیگر که هریک روش خاص خود را دارد و ما دخالتی در کار آنها نداریم.

تا زمانی که نویسندهٔ این سطور متولی هستم و فرزند دانشمند من، ایرج افشار که به رموز نویسندگی کاملاً آگاه می‌باشد سرپرست انتشارات این بنیاد است، موجبی برای نگرانی نخواهد بود و بعد از ما هم امید است که این روش ادامه یابد؛ ان شاء الله.

اردیبهشت ۱۳۶۲

تکمله و تبصره

یادداشت واقف چند روز پیش از درگذشت (۲۸ آذر ۱۳۶۲) برای اطلاع نویسندگان.

کتب نظم و نثری از گذشتگان یا آیندگان که با سرمایه و درآمد این بنیاد چاپ و توزیع می‌شود باید منطبق با نیت واقف و هدف وقفنامه باشد و مروّج زبان دری در قلمرو این زبان و تحکیم وحدت ملی و تمامیت کشور ایران باشد و بویی از ناحیه‌گرایی و جدایی‌طلبی ندهد، و حمایت و ترویج از لهجه‌های محلی و زبان‌های خارجی به قصد تضعیف زبان فارسی دری نکند. خلاصه آنکه این کتاب‌ها و رسالات باید منزه باشد از روش‌های تفرقه‌آمیز و سیاست‌های فتنه‌انگیز، چه به‌طور مرموز و چه علنی مخصوصاً نباید آلوده باشد به اغراض سیاسی خارجی در لفافهٔ پژوهش تاریخی، نژادی یا ادبی و فرهنگی و ایران‌شناسی.

کتب تاریخی و ادبی عالمانهٔ خارجی که از عربی و ترکی و فرنگی و روسی به فارسی ترجمه می‌شود اگر دارای هر دو جنبه از سود و زیان باشد باید قسمت سودمند آنها ترجمه شود. قسمت زیان‌بخش اگر ترجمه شود باید به قصد مبارزه و مقابلهٔ عالمانه با آن باشد نه جاهلانه، زیرا گفتهٔ منطقی ممکن است مؤثر باشد، نه شانتاژ و هوچی‌گری. این بنیاد در انتشارات خود باید در هر حال از دروغ و ناسزا پرهیز کند. به گفتهٔ نظامی گنجوی:

چو نتوان راستی را درج کردن دروغی را نباید خرج کردن

برای چاپ و انتشار کتب و رسالات نه تنها هزینه و حق‌الزحمه نمی‌خواهیم، بلکه به سبب اهمیت فوق‌العادهٔ سودمند بودن کتاب، جایزه نیز می‌پردازیم. این بنیاد در چاپ و انتشار کتاب‌های خود به‌طور مسلّم ضرر مادی دارد، زیرا کمتر از ارزش تمام شدن از کاغذ و چاپ و غیره از راه فروش درآمد دارد. شاید بعضی تصور کنند که کار ما شبیه به معاملهٔ مرحوم ملانصرالدین باشد که تخم‌مرغ می‌خرید دانه‌ای دو شاهی، می‌پخت و رنگ می‌کرد و می‌فروخت یک شاهی! عقیدهٔ ما بر این است که اگر در این سود، ضرر مادی و مالی می‌کنیم سود معنوی که منظور ماست می‌بریم، و آن اینکه عقیدهٔ خود را که ترویج زبان دری و تحکیم وحدت ملی و تمامیت ارضی ایران است رواج می‌دهیم. این زیان را به حساب مصارف وقف در راه ایده‌آل و هدف ملی خود محسوب می‌داریم.

برای اطلاعات و توضیحات بیشتر لطفاً به تکملهٔ منتشرشده در ابتدای کتاب‌های این بنیاد که اضافات و تفاوت‌هایی با هم دارد توجه فرمایید.

دکتر محمود افشار
آذر ماه ۱۳۶۲

فهرست مطالب

یادداشت

به یاد دارم در زمانی که من به دبستان می‌رفتم، کتابچه‌هایی بود که بر هر گوشهٔ روی جلد آن تصویر خیالی یکی از پنج سرایندهٔ بزرگ ایران را کشیده بودند. تا آنجا که در حافظه دارم، تصویر فردوسی و سعدی و حافظ همیشه دیده می‌شد؛ ولی تصویر مولوی و نظامی نوبت عوض می‌کردند. پس از آن، تصوّر برخی از منتقدانِ ایرانیِ شعرِ فارسی مانند آن کتابچه‌ها چهارگوشه شد؛ با این تفاوت که نظامی جای خود را برای همیشه به مولوی داد. البته بر این ارزیابیِ منتقدانِ نامبرده ایرادی نیست، بلکه عیب از آن کتابچه‌هاست که پنج‌گوشه نبودند!

باری، کتابکی که اینک در دست دارید، نگارش گسترش‌یافتهٔ مقاله‌ای است که نگارنده سال‌ها پیش برای دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی (به کوشش اسماعیل سعادت، ج ۶، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۵، ص ۴۷۷-۵۱۹) تألیف کرد و اکنون به پیشنهاد دوست دانشمند، استاد دکتر محمّد افشین‌وفایی، مدیر عامل بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی، به صورت کتاب درآمده و جزو انتشارات بنیاد نامبرده بخت انتشار یافته است. برای این کار می‌بایست بخش

بزرگ ابیاتی که در نگارش آن مقاله، چنان‌که لازمهٔ تألیفات یک دانشنامه است، تنها به ثبتِ شناسنامهٔ آنها بسنده شده بود، نقل می‌گردید. این کار به دست کوشا و ذوق زیبای آقای دکتر مهدی فیروزیان انجام گرفت و در عین حال به همّت ایشان برخی از ناهمواری‌های آن نیز زدوده گردید و نادرستی‌های آن وجین شد. نگارنده وظیفهٔ خود می‌داند که مراتب سپاسمندی خود را از هر دوی این عزیزان صمیمانه ابراز دارد. امید که رسالهٔ حاضر دوستداران نظامی را گامی کوتاه به شناخت زندگی و بینش و هنر این سرایندهٔ نامدار نزدیک‌تر کند.

جلال خالقی مطلق

هامبورگ، اسفندِ هزار و چهارصد و یکِ خورشیدی

اشاره

ابومحمد اِلیاس بن یوسف بن زَکی، متخلّص به نظامی، بزرگ‌ترین سرایندهٔ منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی، یکی از پنج سخن‌سرای بزرگ ایران (در کنار فردوسی، مولوی، سعدی و حافظ) و یکی از سرایندگان بزرگ ادبیات جهان است. در کتاب پیشِ رو در نُه بخش به بررسی زندگی، اندیشه، آثار و اثرگذاری او پرداخته شده است:

۱. زندگینامهٔ نظامی.

۲. آثار نظامی.

۳. معلومات و تجربیات نظامی.

۴. اخلاق و بینش نظامی.

۵. ویژگی‌های زبان نظامی.

۶. شیوهٔ بیان نظامی.

۷. نظامی و سرایندگان پیش از او.

۸. تأثیر نظامی بر آثار پس از خود.

۹. دستنویس‌ها، چاپ‌ها، تفسیرها، پژوهش‌ها و ترجمه‌ها.

زندگینامهٔ نظامی

۱. شاعر نام خود را اِلیاس،[۱] نام مادر خود را رئیسه و از مردم کُرد،[۲] نام پدر خود را یوسف، نام نیای خود را زکی مؤید،[۳] که محتملاً زکی پسر مؤید منظور است، نام خال، یعنی دایی خود را خواجه عمر،[۴] نام یکی از زنان خود را آفاق از ترکان قِبچاق،[۵] و نام پسر خود را از همین زن محمد[۱] خوانده و تخلّص خود را بارها در

---

۱. والیاس کالف بری ز لامش — هم با نود و نُه است نامش
(لیلی و مجنون، ص ۷۷، ب ۴۶)

۲. گر مادر من رئیسهٔ کرد — مادرصفتانه پیش من مرد
(لیلی و مجنون، ص ۸۸، ب ۱۶)

سعید نفیسی، رئیسه را نام مادر شاعر نمی‌داند، بلکه معتقد است که مادر شاعر از پیشوایان کرد بوده است («احوال و آثار نظامی»، ص ۳).

۳. گر شد پدرم به سنّت جد — یوسف پسر زکی مؤید
(لیلی و مجنون، ص ۸۷، ب ۹)

۴. گر خواجه عمر که خال من بود — خالی شدنش وبال من بود
(لیلی و مجنون، ص ۸۹، ب ۲۳)

۵. سبک‌رو چون بت قبچاق من بود — گمان افتاد خود کآفاق من بود
(خسرو و شیرین، ص ۷۴۵، ب ۱۲۹)،

←

هریک از آثارش نظامی گفته است؛[2] ولی از کنیهٔ خود که دیگران ابومحمد، و از لقب خویش، که دیگران نظام‌الدّین و جمال‌الدّین نوشته‌اند (نک: تذکرة الشعراء، ص ۱۴۹؛ مجمع الفصحاء، ص ۶۳۷؛ تذکرهٔ ریاض العارفین، ص ۱۴۹)، یاد نکرده است.

۲. شاعر در جایی مستقیم به سال تولد خود اشاره نکرده است. ازاین‌رو صاحبان تذکره و پژوهندگان زمانهٔ ما تاریخ‌های متفاوتی را میان ۵۲۰ تا ۵۵۱ق ذکر کرده‌اند که از میان آنها سال ۵۲۰ق یا یکی دو سالی دیرتر محتمل‌تر است (نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۱۰-۱۳). نظامی از زادگاه خود گنجه[3] بارها نام برده است؛[4] ولی نسبت او به تفرشِ قم (نک: مجمع الفصحاء، ج ۱، ص ۶۳۷؛ تذکرهٔ ریاض العارفین، ص ۱۴۹) تنها به استناد دو بیت الحاقی است که در دستنویس‌های کهن نیامده است (نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی

←

۱. فرزند محمد نظامی — آن بر دل من چو جان گرامی

(لیلی و مجنون، ص ۴۳، ب ۴۰)

چون محمد شدی ز مسعودی — بانگ برزن به کوس محمودی

(هفت پیکر، ص ۳۷، ب ۵-۶)

۲. از جمله:

خاک نظامی که به تأیید اوست — مزرعهٔ دانهٔ توحید اوست

(مخزن الاسرار، ص ۵، ب ۵۰).

۳. یکی از شهرهای مشهور سرزمین ارّان، واقع در ۱۸۰ کیلومتری شهر تفلیس پایتخت جمهوری آذربایجان.

۴. گنجه گره کرده گریبان من — بی گرهی گنج عراق آن من

(مخزن الاسرار، ص ۲۴۷، ب ۲۱)

برای یادکرد گنجه در آثار دیگر نظامی نک: خسرو و شیرین، ص ۶۹، ب ۱۱۲؛ شرفنامه، ص ۲۰، ب ۷۷؛ اقبالنامه، ص ۱۹، ب ۵؛ نیز نک: لباب الالباب، ص ۵۲۹؛ تذکرة الشّعراء، ص ۱۴۲.

گنجوی، ص ۱۰) و حتی نسبت دادن نیاکان شاعر به عراق عجم نیز تنها بر اساس ستایشی است که شاعر از آن سرزمین و شیوهٔ سخن عراقی در شعر کرده (خسرو و شیرین، ص ۶۹، ب ۱۱۱؛ ص ۶۳۳، ب ۲؛ شرفنامه، ص ۲۴۷، ب ۲۱) و عراق عجم و مردمان آنجا را بر دیگر جاهای ایران و مردمان آنها برتر شمرده است (شرفنامه، ص ۴۱، ب ۲۰-۲۶)، ولی هیچ اشاره‌ای که او یا پدر و نیاکان او از عراق عجم باشند ندارد، بلکه تنها اشتیاق شاعر را به دیدار آن دیار می‌رساند.

۳. نظامی به گزارش خود، سه بار ازدواج کرده بود و هر سه زن در زمان حیات شاعر درگذشته بودند. نخستین زن او همان آفاق اهل قبچاق[1] بود که در بالا از او نام بردیم. سعید نفیسی «آفاق» را نه نام این زن، بلکه صفتی می‌داند که از سوی شاعر به او داده شده است («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۲). به‌هرروی، این زن را فخرالدّین بهرامشاه (۵۶۰-۶۲۲ق) امیر ارزنگان[2] با هدایای بسیار دیگر به‌عنوان صلهٔ مخزن الاسرار به شاعر بخشیده بود (خسرو و شیرین، ص ۷۴۵، ب ۱۳۰؛ الأوامر العلائیه، ص ۷۱-۷۲). شاعر بدین زن بسیار دلبسته بود و او و مرگ زودرسش را با شیرین و مرگش مقایسه کرده است (خسرو و شیرین، ص ۷۴۵، ب ۱۲۷-۱۳۳). نظامی از این زن پسری داشت به نام محمد که در پایان سرایش خسرو و شیرین، یعنی در سال ۵۷۶ق، هفت‌ساله بود (خسرو و شیرین، ص ۷۴۶، ب ۱). پس پسر او در سال ۵۶۹ق به جهان آمده و پیش از هفت‌سالگی مادر خود را از دست داده بود (خسرو و شیرین، ص ۷۴۵، ب ۱۳۴). شاعر پس از مرگ

---

۱. طایفه‌ای از ترکان که در دشت‌های شمال دریای مازندران می‌زیستند.

۲. ارزنگان یا ارزنجان ناحیه‌ای واقع در ترکیهٔ امروز در کنار رود قرهسو.

آفاق زنی دیگر می‌گیرد که او نیز پیش از سال ۵۸۴ق که سال پایان سرایش لیلی و مجنون است، درگذشته بود (لیلی و مجنون، ص ۴۹، ب ۹۵) و سپس زنی دیگر گرفته که او نیز پیش از سال ۵۸۸ق که سال پایان سرایش شرفنامه است رخت از جهان بربسته بود (اقبالنامه، ص ۴۳، ب ۶۷-۷۹). شاعر، همچنان‌که از میان سه زن خود بیش از همه از آفاق یاد می‌کند، به پسری نیز که از این زن داشت، یعنی محمد، بسیار دلبسته بود و در آثار خود بارها از او نام برده و سخنانی در اندرز بدو سروده است (از جمله: خسرو و شیرین، ص ۷۴۵-۷۴۶؛ لیلی و مجنون، ص ۴۳-۴۸، ۸۱-۸۵). پسر او که مشوّق پدر در سرودن داستان لیلی و مجنون بود (لیلی و مجنون، ص ۴۳-۴۸) و در آن هنگام چهارده سال داشت (لیلی و مجنون، ص ۸۱، ب ۱)، گویا خود نیز از سخنوری بی‌بهره نبود (لیلی و مجنون، ص ۸۲، ب ۱۳)، هرچند در این هنر به پای پدر نمی‌رسید و نمی‌توانست برسد (لیلی و مجنون، ص ۸۲، ب ۱۵). شاعر جز این فرزند، پسری دیگر نیز داشت که در کودکی درگذشته بود و شاعر غزلی در سوگ او سروده است (لباب الالباب، ص ۵۳۰):

ای شده همسر خوبان بهشت	آنچنان عارض و آنگه بر خشت؟
برزخ عمر به سر بردی خوش	دوزخی ناشده رفتی به بهشت
خط نیاورده به تو عمر هنوز	این قضا بر سرت آخر که نوشت؟
چه عجب گر شود ای جان و جهان	خاک از دیدهٔ من خون‌آغشت؟
سبزه‌زار خطت اندر خاکست	آب کی باز توان داد به کشت؟

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۷۴، ب ۸۳۰-۸۳۴)

ولی وحید دستگردی (گنجینهٔ گنجوی، ص ۱۶۷) بدون ارائهٔ دلیلی معتقد است که نظامی تنها یک فرزند داشت و این غزل باید در سوگ خردسال دیگری باشد.

۴. آیا شاعر جز شاعری به کار دیگری نیز اشتغال داشته است؟ از گزارش شاعر در پایان خسرو و شیرین دربارهٔ دیدار خود با قزلشاه که به دعوت پادشاه در سی فرسنگی گنجه روی داده بود، معلوم می‌گردد که برادر پادشاه، یعنی محمد جهان‌پهلوان، در زمان حیات خود دوپارچه ده به شاعر قول داده بود، ولی به شاعر نرسیده بود، تا اینکه قزلشاه دهی به نام حمدونیان را به شاعر می‌بخشد و خط می‌دهد که آن ده «بر زاد بر زاد نظامی» تعلق دارد، که گویا دهی کوچک بوده، چنان‌که حاسدانِ شاعر به طعنه می‌گفتند «نباشد طول و عرضش نیم فرسنگ» (خسرو و شیرین، ص ۷۹۴، ب ۱۲۹). همچنین کاررفت اصطلاحات و تشبیهات فراوان با مضمون‌های مربوط به درخت و کشت و کار، حکایت از آشنایی نزدیک شاعر با کشاورزی دارد، ولی از سوی دیگر، مانند چنین اصطلاحات و تشبیهات دربارهٔ برخی مشاغل دیگر نیز به همان کمّیت و کیفیت در شعر او هست و برخی هم برگرفته از داستانزدهای رایج‌اند. گذشته از این، در آن زمان‌ها دستِ‌کم باغ و درخت هنوز از زندگی شهری به‌کلّی جدا نبود. همچنین شاعر، چنان‌که خود بارها اشاره کرده است، ساکن شهر گنجه بود (مخزن الاسرار، ص ۲۴۰، ب ۲۰؛ خسرو و شیرین، ص ۶۹، ب ۱۱۱-۱۱۲؛ شرفنامه، ص ۲۰، ب ۷۷؛ اقبالنامه، ص ۱۹، ب ۵)، ولی نفیسی معتقد است که شاعر «زندگی خود را از راه برزگری می‌گردانده و... ممدوحان او... دو پارچه ده... در اطراف گنجه به وی بخشیده بودند و وی بیشتر در همان روستاها می‌زیسته» («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۸). به گمان نگارنده، شاعر شهرنشین بوده، ولی محل درآمد او جز صله و بخشش بزرگان، از آب و ملک او تأمین می‌شده، یعنی یک دهقان متوسط شهرنشین بوده است.

۵. از برخی اشارات شاعر چنین برمی‌آید که او رنجور و لاغراندام بود: «یکی

مُرده‌شخصم به مَردی روان»؛ و: «به صد رنج دل یک نفس می‌زنم» (شرفنامه، ص ۳۵، ب ۷۰-۷۱؛ نیز نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۱۷-۱۸)، ولی چون این بیت‌ها در شرفنامه که شاعر آن را در زمان سالمندی خود سروده، آمده است، نمی‌توان آنها را دلیلی حتمی بر این گرفت که او در زمان جوانی یا دومویگی خود نیز رنجور یا لاغراندام بوده است. شاعر همچنین قصیده‌ای دارد با مطلع زیر که گویایِ حال او در سالمندی است:

درین چمن که ز پیری خمیده شد کمرم ز شاخ‌های بقا بعد ازین چه بهره برم؟

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۳۹، ب ۳۳۸)

۶. گویا شاعر جز سفری به سی‌فرسنگیِ گنجه که به دیدار طغرل‌شاه رسیده (خسرو و شیرین، ص ۷۸۲-۷۹۳؛ «احوال و آثار نظامی»، ص ۸-۱۰)، سفر دیگری نکرده است، ولی همیشه آرزوی سفری به عراق عجم داشته است که از آنجا، برخلاف شمال و شمال شرقی ایران، به نیکی یاد می‌کند (شرفنامه، ص ۴۱-۴۲، ب ۲۰-۲۶) و نیز آرزوی سفر به حجّ داشته، چنان‌که در قصیده‌ای با مطلع زیر از ممدوح خود می‌خواهد که وسیلهٔ سفر حجّ او را فراهم کند:

سلطان کعبه را بین بر تخت هفت کشور دیبای سبز بر تن، چتر سیاه بر سر

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۳۲، ب ۱۹۹)

ممدوح این قصیده، چنان‌که شاعر در بیت‌های ۲۱۴ و ۲۱۵ آن نام می‌برد، نصرةالدّین ابوبکر بن محمد بن ایلدگز است که نظامی اسکندرنامه را به نام او کرده است.

۷. از اشارات مکرّر شاعر می‌دانیم که او نه روزها، بلکه شب‌ها به کار شاعری می‌پرداخت و گاه تا سپیده‌دم سرگرم این کار بود و آن هم در سراسر

زندگی خود. در مخزن الاسرار می‌گوید:

من به چنین شب که چراغی نداشت   بلبل آن روضه که باغی نداشت
خون جگر با سخن آمیختم   آتش از آب جگر انگیختم

(مخزن الاسرار، ص ۵۰، ب ۱۳-۱۴)

و باز می‌گوید:

بر صفت شمع سرافکنده باش   روز فرومرده و شب زنده باش

(همان، ص ۴۶، ب ۴۵)

و:

من سوی دل رفته و جان سوی لب   نیمهٔ عمرم شده تا نیم‌شب

(همان، ص ۵۴، ب ۵۴)

در همین کتاب حتی یکی از «مقالت»های خود را به توصیف یکی از آن شب‌ها اختصاص داده است (همان، ص ۶۹-۷۹). همچنین در اثر بعدی خود خسرو و شیرین، به کار و رنج شبانهٔ خود اشاره کرده است:

نخسبم شب که گنجی برنسنجم   دری بی قفل دارد کانِ گنجم...
بیا گو شب ببین کان کندنم را   نه کان کندن که خود جان کندنم را
به هر دُر کز دهن خواهم برآورد   زنم پهلو به پهلو چند ناورد
به صد گرمی بسوزانم دماغی   به دست آرم به شب‌ها شب‌چراغی

(خسرو و شیرین، ص ۷۷۵-۷۷۶، ب ۶۸-۷۵)

و باز در همین اثر می‌گوید:

من از ناخفتنِ شب مست مانده   چو شمشیری قلم در دست مانده

(همان، ص ۲۳، ب ۹)

همچنین در آغاز شرفنامه شرح می‌دهد که شبی تا بانگ نماز بیدار بود و از

این پهلو بدان پهلو می‌شد و دربارهٔ طرح داستان خود می‌اندیشید (شرفنامه، ص ۲۰-۲۲، ب ۱-۲۹). و باز در همین کتاب می‌گوید:

نخفتم شبی شاد بر بستری — که نگشادم آن شب ز دانش دری

(همان، ص ۳۶، ب ۸۸)

در آغاز اقبالنامه، که آخرین اثر شاعر است، شرح می‌دهد که شبی تا بامداد بیدار مانده و طرح داستان را ریخته بود (اقبالنامه، ص ۹، ب ۲۳-۳۴). پس از آن نیز چند بار در این اثر به کار خود در شب اشاره می‌کند:

مغنّی تویی مرغ ساعت‌شناس — بگو تا ز شب چند رفته‌ست پاس

(همان، ص ۱۹۰، ب ۱)

مغنّی یک امشب به آواز چنگ — خلاصم ده از رنج این راه تنگ

(همان، ص ۲۰۰، ب ۱)

مگر کز یک آواز رامش‌فروز — مرا زین شب محنت آری به روز

(همان، ص ۲۱۰، ب ۲)

شاعر نه‌تنها در منظومه‌های خود، بلکه در اشعار کوتاهش نیز به کار کردن خود در شب اشاره دارد:

بُدم اندرین مقالت، شب دوش تا به وقتی — که بجست یوسف خور، ز مضیق چاه مظلم

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۷، ب ۵۷۶)

تنها در آغاز لیلی و مجنون به کار شاعری خود در روز نیز اشاره می‌کند:

روزی به مبارکیّ و شادی — بودم به نشاط کیقبادی...

بر اوج سخن علم کشیده — در درج هنر قلم کشیده...

(لیلی و مجنون، ص ۳۹، ب ۱ و ۶)

و در این روز پیک پادشاه نامه‌ای می‌آورد که در آن از شاعر نظم لیلی و مجنون را خواستار می‌گردد، ولی باز در همین منظومه نیز به عادت کار کردن در شب اشاره دارد:

این چارهزار بیت اکثر　　شد گفته به چار ماه کمتر
گر شغل دگر حرام بودی　　در چارده شب تمام بودی

(همان، ص ۴۹، ب ۹۱-۹۲)

۸. شاعر در هر فرصت از بدگویان و حاسدان و کسانی که شعر او را می‌دزدند، شکایت دارد (مخزن الاسرار، ص ۲۴۱، ب ۳۵-۴۳؛ لیلی و مجنون، ص ۷۲-۸۰؛ شرفنامه، ص ۲۲، ب ۳۰-۳۵؛ ص ۲۳، ب ۱۶-۲۷)، ولی نام کسی را ذکر نمی‌کند. نفیسی دراین‌باره می‌نویسد، چنان‌که از دیوان ابوالعلاء گنجوی و فلکی شروانی و خاقانی شروانی و مجیرالدّین بیلقانی برمی‌آید، میان این سرایندگان نفاق و گیرودار بود، ولی در اشعار آنها نامی از نظامی نیست («احوال و آثار نظامی»، ص ۳۳-۳۴). او همچنین به نقل از مجمع الفضلاء تألیف محمدعارف لقایی (یا بقایی) می‌نویسد منظور نظامی از حاسدان و بدگویان، باید ظهیرالدّین فاریابی و سلمان ساوجی باشد (همان، ص ۲۵۵، ح ۱). وحید دستگردی (گنجینهٔ گنجوی، ص ۲۰-۲۲) ظهیرالدّین فاریابی را از زمرهٔ کسانی می‌داند که هدف شکایت شاعرند. به‌هرروی، نظامی از میان سخنوران معاصر خود، از تنها شاعری که به نیکی یاد می‌کند، خاقانی است، چنان‌که در بیتی در رثای او می‌گوید:

به دل بودم که خاقانی دریغاگوی من گردد　　دریغا زانکه من گشتم دریغاگوی خاقانی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۴۹، ب ۱۸۵۳)

۹. در تاریخ درگذشت شاعر نیز مانند تاریخ تولد او اتفاق نیست، بلکه

سال‌هایی را میان ۵۹۰ و ۶۱۴ق ذکر کرده‌اند. از آنجا که شاعر ازدواج ممدوح خود ابوبکر جهان‌پهلوان را دیده بوده (اقبالنامه، ص ۲۲۴) و این ازدواج به گزارش ابن اثیر در سال ۶۰۲ق روی داده است، پس تاریخ درگذشت شاعر را باید پس از این سال دانست (احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۱۳-۱۸) و بدین حساب شاعر بیش از هشتاد سال زیسته و در همان زادگاه خود درگذشته و به خاک سپرده شده است.[۱]

۱۰. از اعقاب نظامی از شاعری به نام مجدالدّین ابونصر احمد بن محمود بن علی متخلّص به نظامی گزارش شده است که تا سال ۷۰۵ق در آذربایجان می‌زیست و به فارسی شعر می‌سرود. کسان دیگری نیز در زمان نظامی و پیش از او به همین نام می‌زیستند، ولی با شاعر نسبتی نداشتند (نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۶۸-۷۱).

---

۱. دربارهٔ آرامگاه شاعر و برخی گزارش‌ها در پیرامون آن نک: گنجینهٔ گنجوی، ص ۲۳-۳۰؛ «احوال و آثار نظامی»، ص ۶۶-۶۸؛ احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۱۶-۲۳

آثار نظامی

۱. دیوان

چنان‌که در دنبالهٔ سخن خواهد آمد، شاعر سرودنِ نخستین منظومهٔ خود، مخزن الاسرار، را در حدود چهل‌سالگی آغاز کرده است. از بررسی زبان و ساختار مخزن الاسرار و توانایی سخنوری نظامی در آن درمی‌یابیم که این منظومه نخستین تجربهٔ او در شاعری نبوده است. یعنی نظامی بی‌گمان از چهل‌سالگی دست به شاعری نزده، بلکه تا آن زمان دارای دیوانی از قصیده و غزل و قطعه و رباعی بوده و پس از آن نیز گهگاهی در این قالب‌ها اشعاری سروده که بسیاری از آنها از دست رفته و تنها بر اساس آنچه سعید نفیسی گردآوری کرده است ۱۹۸۹ بیت به ما رسیده است. وحید دستگردی نیز کمابیش همین مقدار را گردآوری کرده، ولی آنها را به سه بخش تقسیم نموده است. او حدود نیمی از این اشعار را «مسلّم» و بقیه را مشکوک و الحاقی دانسته است. اگرچه نمی‌توان همهٔ این اشعار را به یقین اصیل دانست، ولی تشخیص وحید دستگردی مانند بیشتر نظریات او دربارهٔ نظامی ذوقی و اجتهادی است. به‌هرروی، در اینکه نظامی شاعری را با اشعار کوتاه آغاز

کرده و سپس در حدود چهل‌سالگی به منظومه‌سرایی پرداخته است تردید نباید داشت. او از این بابت به فردوسی بی‌شباهت نیست، چه او نیز شاهنامه را نزدیک به چهل‌سالگی آغاز کرده بود و پیش از آن دارای دیوانی بوده که از آن بیت‌هایی اندک در دست است، بسیار کمتر از آنچه از نظامی مانده است. برخی منظومه‌سرایان دیگر نیز همچون اسدی طوسی و فخرالدّین اسعد گرگانی دارای دیوان اشعاری بوده‌اند که جز اندکی، بقیه از دست رفته است. به سخن دیگر، شهرت منظومه‌های برخی از شاعران، دیوان آنها را به دست فراموشی و نابودی سپرده است.

نظامی در سرودن اشعار کوتاه، در غزل مهارت بیشتری دارد. به گزارش خود شاعر، هنگامی که او به دربار طغرل‌شاه رفته بود، در بزم پادشاه خنیاگران غزل‌های او را می‌خواندند:

غزل‌هـــای نظـــامی را غـــزالان زده بـــر زخمـــه‌های چنـــگ نـــالان

(خسرو و شیرین، ص ۷۸۷، ب ۵۰)

او همچنین در قصیده‌ای به هنر خود در غزل بالیده است:

غزلم به سمع‌ها در چو سماع ارغنونی نُکَتم به ذوق‌ها در چو شراب ارغوانی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۶، ب ۵۵۳)

در حقیقت برخی از غزلیات شاعر بالطف‌اند، از جمله غزل‌هایی با این مطالع:

با تو پدید مـی‌کنم حـال تبـاه خـویش را تا تو نصیحتی کنی چشم سیاه خـویش را[۱]

(همان، ص ۲۶۰، ب ۶۱۸)

---

۱. دو بیت نخست این غزل با اندکی تفاوت در عرفات العاشقین (ج ۲، ص ۱۰۱۴) به نام جلال عضد آمده است.

غرامت‌ست غرامت، شبی که بی تو گذارم ملالت‌ست ملالت، دمی که بی تو برآرم
(همان، ص ۳۰۴، ب ۱۲۳۷)

تدبیر کنم هر شب، تا دل ز تو برگیرم چون روز برآرد سر، مهر تو ز سر گیرم
(همان، ص ۳۰۷، ب ۱۲۸۰)

شیوهٔ غزل نظامی بر غزل‌سرایان پس از او چون عراقی و مولوی و به‌ویژه سعدی اثر نهاده است (نک: بخش هشتم این کتاب). موضوعاتی که شاعر در دیوان خود بدان پرداخته است، عبارت‌اند از: مدح، زهد، عرفان، توحید، اسلام، عشق، دم‌پرستی، اندرز، حدیث نفس، شرح حال، خودستایی و نکوهش حاسدان. همچنین در کنار برخی اشعاری که شاعر از سر حال و احساس سروده، به اشعاری نیز برمی‌خوریم که او صرفاً از سر تفنن به دنبال صنایع شعری رفته است و در میان آنها مثال‌های بسیار جالبی برای برخی از این صنایع یافت می‌شود (نک: بخش ششم این کتاب). با وجود برخی نمونه‌های دلچسب در دیوان شاعر، باید گفت که اگر او به منظومه‌سرایی نمی‌پرداخت، شاعری متوسط باقی می‌ماند.

۲. مخزن الاسرار

نخستین اثر از پنج منظومهٔ شاعر، که بعداً به خمسه و پنج گنج شهرت یافته، مخزن الاسرار به معنی «گنجینهٔ رازها» است. نظامی این اثر را که نزدیک ۲۳۰۰ بیت دارد، در سال ۵۶۱ق در بحر سَریعِ مَطویِ موقوف یا مَکشوف، یعنی به وزن مُفتَعِلُن مُفتَعِلُن فاعِلان یا فاعِلُن سروده و آن را به نام امیر ارزنگان فخرالدّین بهرامشاه بن داود بن اسحاق (۵۶۰-۶۲۲ق) کرده است (مخزن الاسرار، ص ۳۰-۳۱، ب ۱-۱۷؛ ص ۳۶، ب ۱۰). به گزارش ابن بی‌بی، بهرامشاه به رسم جایزه «پنج

هزار دینار و پنج سر استر راهوار و پنج سر اسب با طوق سرافسار و مایلیق بها و یناسبها تشریف فاخر و ملبوس گرانمایه» برای شاعر فرستاد (الأوامر العلائیه، ص ۷۱-۷۲). این کتاب، مانند دیگر منظومه‌های شاعر، دارای چند مقدّمهٔ عریض و طویل است در ذکر خداوند و نعت پیامبر(ص) و توصیف معراج و ستایش بهرامشاه و سبب نظم کتاب که در مجموع نزدیک یک‌سوم حجم کتاب را گرفته است. متن اصلی کتاب از بیست مقاله تشکیل شده که هر مقاله دارای یک حکایت است. موضوع بخش اصلی کتاب کلاً در بیان مسائل عرفان و تصوف و اخلاق و اجتماع است. شاعر در حکایات خود بیشتر به مسائل اخلاق و اجتماع و حکومت می‌پردازد، همچون: لزوم دادگری و آبادانی کردن، نفروختن دین به دنیا، در اندیشهٔ توشهٔ آخرت بودن، مال را هزینه و نه خزینه کردن، قناعت ورزیدن، کم خوردن، بی وقت و پُر نخندیدن، پُر نگریستن، فاش نکردن راز خود و دیگران، بد نگفتن و بد نشنیدن، هنر دیگران را انکار نکردن، بلکه هنرمندان را تشویق کردن، نکوهش جهان و آز و غیره. نظامی، چنان‌که خود می‌گوید، در سرایش این اثر به کتاب حدیقة الحقیقة سنایی غزنوی (از سال ۵۲۵ق) نظر داشته است:

نامه دو آمد ز دو ناموس‌گاه　　هر دو مسجّل به دو بهرامشاه
آن زری از کان کهن ریخته　　وین دری از بحر نو انگیخته
آن به درآورده ز غزنین علم　　وین زده بر سکّهٔ رومی رقم

و سپس بلافاصله می‌گوید اگرچه حجم مخزن کمتر از حدیقه (حدود ده هزار بیت) است، ولی:

گرچه درآن سکّه سخن چون زرست　　　سکّه و زرّ من ازآن بهترست

(مخزن الاسرار، ص ۳۶-۳۷، ب ۱۰-۱۳)

با وجود اخلاق خودستایی شاعر، که بدان اشاره خواهد شد، و نیز با وجود شهرت و اهمّیت حدیقه، ادعای شاعر در برتری مخزن بر حدیقه، دستِ‌کم از نگاه چیرگی بیشتر نظامی بر لفظ، درست است. چیزی که شگفت‌انگیز است اینکه میان سرایش دو اثر تنها سی و یک سال فاصله است و با این حال با وجود فاصلهٔ دراز مکانی (غزنه تا گنجه)، نظامی سال‌های اندکی پس از سرایش حدیقه (در واقع بسیار کمتر از سی و یک سال که میان نظم دو اثر فاصله است) با آن آشنا شده بود و این دلیلی بر سیر سریع ادب فارسی در آن زمان است که برای زمان‌های پیش از آن و پس از آن نیز صادق است. نظامی، چنان‌که شیوهٔ اوست، در این اثر بر خود مباهات کرده و گفته است:

عاریت کس نپذیرفته‌ام　　　آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام

(همان، ص ۳۶، ب ۳)

و باز همچنین شیوهٔ خود را در این کتاب «غریب» می‌نامد (همان، ص ۳۷، ب ۱۵). در حقیقت، برخی از حکایت‌های مخزن از شاهکارهای هنر حکایت‌سازی در ادب فارسی به شمار می‌رود، از آن جمله:

حکایت نوشین‌روان عادل با وزیر (همان، ص ۹۵-۹۹)، داستان پیرزن با سلطان سنجر (همان، ص ۱۱۱-۱۱۴)، داستان کودک مجروح (همان، ص ۲۰۷-۲۰۸) و داستان هارون‌الرّشید با حجّام (همان، ص ۲۳۴-۲۳۶).

پس از نظامی آثار بسیاری به تقلید از مخزن سروده‌اند، از جمله: مطلع الانوار از امیرخسرو دهلوی، روضة الانوار از خواجوی کرمانی، و تحفة الاحرار از عبدالرحمن جامی.

۳. خسرو و شیرین

این دومین منظومهٔ شاعر است که آن را در سال ۵۷۱ق یا پیش از آن، در بحر هزج مُسدّسِ مَقصور، یعنی بر وزن مَفاعیلُن مَفاعیلُن مَفاعیل، به نام طغرل بن ارسلان سلجوقی (۵۷۳-۵۹۰ق) و شمس‌الدّین محمد جهان‌پهلوان بن ایلدگز (۵۶۸-۵۸۱ق) آغاز کرده و با حجمی بیش از ۶۵۰۰ بیت در سال ۵۷۶ق به نام قزل‌ارسلان بن ایلدگز (۵۸۱-۵۹۰ق) به پایان رسانیده است.[۱] موضوع داستان، شرح افسانه‌آمیز رویدادی تاریخی، یعنی ماجرای میان پادشاه ساسانی خسرو پرویز (۵۹۰-۶۲۸م) با زنی از نژادگان ارمنستان به نام شیرین است، از زمان دلباختگی به یکدیگر تا وصلت و مرگ.[۲] شاعر با توجه به محتوای عاشقانهٔ داستان، آن را «هوسنامه» نامیده است. او در مقدّمهٔ کتاب، نخست خود را نکوهش می‌کند که با داشتن داستانی چون مخزن الاسرار، چرا باید به دنبال سرودن چنین داستانی برود (خسرو و شیرین، ص ۵۹، ب ۳۳) و نیز از زبان دوستی، که گویا کسی جز ضمیر شاعر نیست، خود را به‌سبب سرودن این داستان سرزنش می‌کند، ولی سرانجام آن دوست را قانع می‌کند که داستانی بس شگفت و طرفه ساخته است (همان، ص ۶۶-۶۹).

نظامی، چنان‌که خود می‌گوید، موضوع داستان خود را از شاهنامه گرفته است، منتها آنچه را فردوسی گفته است، او بازگو ننموده، بلکه تنها به ماجرای عشق میان دو دلداده که فردوسی بدان نپرداخته، بسنده کرده است (همان، ص ۶۱-۶۲،

---

۱. دربارهٔ علت تعدّد ممدوحان نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۲۷-۳۵.
۲. برای چکیدهٔ داستان نک: «خسرو و شیرین»، ص ۵۱۶-۵۲۷.

ب ۴۹-۵۳). به سخن دیگر، نظامی به ادعای خود، تنها خمیره یا بُنمایهٔ داستان را از فردوسی گرفته است، ولی در مطالعهٔ دقیق‌تر متوجه می‌شویم که تأثیر شاهنامه بر خسرو و شیرین بیش از این است. حال اگر روایت‌هایی را مانند روایت سکّه زدن بهرام چوبین به نام پرویز (همان، ص ۱۴۶-۱۴۸، ب ۵-۱۸؛ شاهنامه، ج ۶، ص ۶۰۹) یا شرحِ ترتیبِ جایِ نشستنِ بارخواهان و تقسیم آنها به پنج صف (خسرو و شیرین، ص ۴۷۷، ب ۱-۱۳؛ شاهنامه، ج ۸، ص ۲۹۳-۲۹۵) یا روایت رفتن پرویز به شکار و دیدار با شیرین که حتی در مضمون برخی بیت‌ها با شاهنامه همخوانی دارد (خسرو و شیرین، ص ۵۱۸-۵۲۵؛ شاهنامه، ج ۸، ص ۲۶۰-۲۶۴)، همه را جزو پیکرهٔ اصلی داستان و از عناصر سازندهٔ خمیرهٔ داستان بگیریم که به گفتهٔ خود شاعر از بازگفتن آنها گزیری نیست،[1] ولی باز به برخی از مشابه‌سازی‌های شاعر از روی الگوی روایت‌های شاهنامه برمی‌خوریم؛ برای مثال، توصیف شب (خسرو و شیرین، ص ۵۰۶-۵۱۲، ب ۴-۴۷) به تقلید از توصیف شب در خطبهٔ داستان بیژن و منیژه (شاهنامه، ج ۳، ص ۳۰۳-۳۰۵) که شاعرلن دیگر نیز از آن تقلید کرده‌اند (نک: یادداشت‌های شاهنامه، بخش دوم، ص ۹۰-۹۱). یا ستایش بردع (شرفنامه، ص ۲۴۸-۲۴۹، ب ۳-۱۲) به تقلید از توصیف مازندران در شاهنامه (ج۲، ص ۴-۵). یا سخن گفتن پرویز با بزرگ‌امید (خسرو و شیرین، ص ۶۸۹-۷۰۰، ب ۳۱-۱۲۵) و آنچه بزرگ‌امید در چهل اندرز از کلیله و دمنه یاد می‌کند (همان، ص ۷۰۱-۷۰۸، ب ۱-۴۳)، مشابه‌سازی بزم انوشروان و اندرزهای بزرگمهر در

---

۱. مگوی آنچه دانای پیشینه گفت / که در دُر نشاید دو سوراخ سفت
مگر در گذرهای اندیشه‌گیر / که از بازگفتن بود ناگزیر
(شرفنامه، ص ۴۱، ب ۱۱-۱۲)

شاهنامه (ج ۷، ص ۱۷۷-۲۱۹) است. ضمناً شاعر نام «بزرگ‌امید» را نیز به تقلید از «بزرگمهر» ساخته است (نک: «بزرگمهر بختگان»).

یک مشابه‌سازی دیگر از روی روایت‌های شاهنامه، توصیف دل باختن شیرین بر پرویز است از راه دیدن تصویر او و کوشش کنیزان شیرین تا او را از این عشق بازدارند و سرانجام اقدام آنها برای به کام رسانیدن شیرین (خسرو و شیرین، ص ۱۰۹-۱۱۹) که همسانی آن با روایت دل باختن رودابه بر زال و سرزنش کنیزان او و سپس یاری رساندن آنها به رودابه در شاهنامه (ج ۱، ص ۱۸۶) آشکار است، ولی گویا وقتی شاعر می‌گوید: «عاریت کس نپذیرفته‌ام» (مخزن الاسرار، ص ۳۶، ب ۳) و: «نگفتم هرچه دانا گفت از آغاز» (خسرو و شیرین، ص ۶۲، ب ۵۲) و: «قلم‌دیده‌ها را قلم درکشید» (شرفنامه، ص ۳۹، ب ۱۲۲)، مشابه‌سازی‌های بالا را، که مانند آنها به‌ویژه به تقلید از شاهنامه و ویس و رامین بسیار است، در نظر نگرفته است.

گذشته از شاهنامه، شاعر در نظم این کتاب باید روایت‌های بسیار دیگری را از جایی دیگر گرفته باشد. برای مثال، یک جا اسطورهٔ بار گرفتن مادیان‌ها از سنگی سیاه را نقل می‌کند و می‌گوید که مأخذ او کتابی به زبان دری بوده، ولی از سراینده یا نویسندهٔ آن کتاب تنها به «سخن‌پیمای فرهنگی» یاد می‌کند (خسرو و شیرین، ص ۱۰۴-۱۰۶، ب ۲۶-۴۲)؛ یا شرح سی دستان باربد (همان، ص ۳۳۱-۳۳۵، ب ۱-۳۲) که نمی‌توان آن را ساخته و پرداختهٔ خود شاعر دانست، بلکه او باید آن را از مأخذی گرفته باشد.[1]

---

۱. برای مقایسهٔ روایت شیرین و پرویز در خسرو و شیرین و شاهنامه نک: «خسرو و شیرین»، ص ۵۱۲-۵۲۷.

شاعر، به‌ویژه در ساختار داستان و برخی همسان‌سازی‌ها، بیش از همه از ویس و رامین تأثیر گرفته و همان بحر را نیز برگزیده است. نظامی در ساخت منش اشخاص داستان خود، منش پرویز را که گویا در اصلِ روایت، ولی بیرون از شاهنامه، به موبد در ویس و رامین نزدیک‌تر بوده، تا حدّ زیادی از منش رامین الگو گرفته است. از سوی دیگر، منشِ شیرین را که در اصلِ روایت به منشِ ویس نزدیک بوده، کمی از او دور کرده است. بدین معنی که شیرین را مانند ویس عاشق‌پیشه و باغرور، ولی برخلاف ویس وفادار به همسر، و نه مانند ویس وفادار به دلدار، ساخته است. و اما فرهاد که در اصلِ روایت به رامین نزدیک بوده، مینیاتوری از مجنون شده است. همچنین شاپور در خسرو و شیرین تا حدودی نقش دایهٔ ویس را دارد. دربارهٔ فرهاد درخورِ یادآوری است که در شاهنامه سخنی از او نیست و بی تردید در خدای‌نامه نیز نبوده است، ولی موضوع رابطهٔ او با شیرین روایتی کهن بوده، چنان‌که در تاریخ بلعمی (ج ۲، ص ۱۰۹۱) آمده است: «و این کنیزک [شیرین] آن بود که فرهاد بر او عاشق شده بود. و پرویز فرهاد را عقوبت کرد و به کوه کندن فرستاد».

به گزارش مجمل التواریخ (ص ۷۹، ۹۶) فرهاد یکی از سپهبدان پرویز بود. عارف اردبیلی سرایندهٔ فرهادنامه (از سال ۷۷۱ق)، که ادعا دارد برای کار خود از مأخذی که در شروان یافته بود، بهره گرفته است، رسماً از رابطهٔ جنسی میان شیرین و فرهاد سخن گفته و بر نظامی خرده گرفته که از زنی هوسباز، زنی عفیف و حتی حکیم ساخته است (فرهادنامه، ب ۲۷۶۶-۲۸۴۳،۳۶۰۱-۴۰۰۶؛ نیز نک: «تن‌کامه‌سرایی در ادب فارسی»، ص ۲۸-۳۲). به‌هرروی، جای تردیدی نیست که آنچه شیرین را از ویس جدا می‌کند، یعنی عفاف او و وفاداری او به همسر،

ساختهٔ خود نظامی و منبع الهام او، عشق او به همسرش آفاق بوده و البته اخلاق شاعر نیز غیر از این نمی‌پسندیده است. به‌هرروی، شاعر در این داستان که آن را «عروس» خود نامیده (خسرو و شیرین، ص ۱، ب ۶)، توجه اصلی‌اش به سوی شیرین است، چنان‌که خود می‌گوید: «که خود بر نام شیرین‌ست فالش» (همان، ص ۱، ب ۱۱)، چون بی تردید شخص اول داستان نیز اوست. اینکه در عنوان داستانِ خسرو و شیرین نخست نام مرد آمده و نه نام زن، به‌سبب آسان‌خوانی است، همچنان‌که در منظومهٔ لیلی و مجنون که شخص اول داستان مجنون است، به همان سببِ آسان‌خوانی، نام زن در آغاز آمده است. در ویس و رامین نیز به‌سبب آسان‌خوانی نام زن در آغاز آمده، ولی در اینجا شخص اول داستان نیز اوست. امیرخسرو دهلوی برای اینکه عین عنوان‌های نظامی را تکرار نکرده باشد، به سنگینی لفظ وقعی ننهاده و دو منظومهٔ خود را شیرین و خسرو و مجنون و لیلی نامیده است.

باری، مهم‌ترین توجه نظامی به ویس و رامین در ساختار داستان و همسان‌سازی در برخی از روایات است. برای مثال، رابطهٔ پرویز با زنی به نام شکَر و ازدواج با او (همان، ص ۴۸۵-۴۹۸) تقلید از روایت آشنایی و وصلت رامین با زنی به نام گُل است (ویس و رامین، ص ۳۲۴-۳۳۷)، ولی درحالی‌که گل یک زن نژاده و خواهر مرزبان آذربایگان است (همان، ص ۳۲۹،ب ۸۳-۹۱)، شکر رئیس روسپی‌خانه‌ای در اصفهان است. این تفاوت به‌تنهایی عیبی در کار نظامی نیست، ولی اینکه در پایان رئیس روسپیان شهر که دربارهٔ او آمده بود:

کسی کو را شبی گیرد در آغوش نگردد آن شبش هرگـز فرامـوش

(خسرو و شیرین، ص ۴۸۷، ب ۲۰)

ناگهان زنی باکره و پاکدامن از آب درمی‌آید (همان، ص ۴۹۷-۴۹۸، ب ۱-۱۰)، نقص بسیار بزرگی است و دلیلی بر اینکه نفوذ بیش از اندازهٔ اخلاق در هنر زیانبار است. از سوی دیگر، کلِّ روایتِ شکر برخلافِ روایت گل، اصلاً با داستان سازوار (اورگانیک[1]) نیست و شاعر نیازی بدین تقلید نامناسب نداشت. ضمناً اینکه شاعر شکر را با ویس و دایه مقایسه می‌کند:

چو ویسه فتنه‌ای در شهدبوسی　　　چو دایه آیتی در چاپلوسی

(همان، ص ۴۹۱، ب ۴۶)

می‌خواهد به کنایه بگوید که ویس مانند شکر زنی روسپی بود؛[2] ولی فراموش می‌کند که خود از شکرِ روسپی، زنی باکره و پاکدامن ساخته است.

یک همسان‌سازی دیگر، روایت خواباندن شکر زنی دیگر را به جای خود در پهلوی پرویز است (همان، ص ۴۸۹-۴۹۴، ب ۳۴-۸۳) به تقلید از روایتِ خواباندنِ ویس دایه را در کنار موبد (ویس و رامین، ص ۲۲۸، ب ۱۸۱-۱۸۸؛ برای نمونه‌های دیگر در ادب فارسی نک: «کسی را به جای خود خواباندن»، ص ۹۰۰-۹۰۱). یک نمونهٔ دیگر، خواباندنِ شیرین زنی عجوزه را که مادرخواندهٔ اوست در کنار پرویز در شب زفاف (خسرو و شیرین، ص ۶۶۸-۶۷۲، ب ۲۰-۴۸) به تقلید از همان روایت در ویس و رامین. درحالی‌که در ویس و رامین موبد پس از بیدار شدن، از دیدن دایه به جای ویس خشمگین می‌شود، پرویز پس از بیداری، آن عجوزه را به جای شیرین می‌گیرد و بدو تجاوز می‌کند یا قصد تجاوز دارد (همان‌جا). در هر

1. Organic.

۲. چنان‌که در جایی دیگر از زبان شیرین می‌شنویم که نمی‌خواهد «چو ویسه در جهان بدنام گردم» (خسرو و شیرین، ص ۵۲۷، ب ۷۲).

دو مورد، شاعر بدون هیچ نیازی دست به تقلیدی بی‌مزه زده است.

یک همسان‌سازی دیگر، دیدار خسرو با شیرین و گله کردن از یکدیگر است (همان، ص ۵۲۸-۶۰۴)، به تقلید از دیدار رامین با ویس (ویس و رامین، ص ۴۲۲-۴۸۶) که در هر دو اثر بخشی بزرگ از داستان را گرفته‌اند. در مقایسهٔ دو داستان، اگر معیار نقد را بر اساس انسجام لفظ و زیبایی تشبیهات و دیگر صنایع لفظی و رعایت عفت، یعنی معیارهایی که در گذشته و امروز در ایران معتبرند بگیریم، باید خسرو و شیرین را بر ویس و رامین برتر شماریم، ولی اگر در این مقایسه به انسجام ساختار داستان و سازوارگیِ روایت‌ها و منش‌سازیِ دقیق‌تر و اصالتِ روش و احساسِ اشخاصِ داستان نیز توجه نماییم، برتری ویس و رامین بر خسرو و شیرین مسلّم است. به‌ویژه تقلید نظامی در ساختار داستانِ خود از ویس و رامین، تا حدّ زیادی از اصالت و بداعت آن کاسته است. چیزی که هست، در ایران، در گذشته و امروز، آن معیارهایی که در این مقایسه به سود نظامی است، از اعتبار بیشتری برخوردار بوده و هست.

داستان خسرو و شیرین، دارای مقلّدان بسیاری است. از آن میان: امیرخسرو دهلوی از سدهٔ هفتم و هشتم (شیرین و خسرو)؛ هاتفی خرجردی از سدهٔ نهم و دهم (شیرین و خسرو)؛ وحشی بافقی از سدهٔ دهم (شیرین و فرهاد)؛ که ناتمام مانده و وصال شیرازی از سدهٔ سیزدهم آن را به پایان رسانده است (فرهاد و شیرین). چند شاعر ترک‌زبان نیز از این داستان تقلید کرده‌اند، همچون شیخی کرمانی، آهی و جبلی از سدهٔ نهم و دیگر میرعلیشیر نوایی به ترکی جغتایی از سدهٔ نهم (نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۷۹؛ «مقلّدان خسرو و شیرین نظامی»، ص ۷۲-۸۸).

۴. لیلی و مجنون

این سومین منظومهٔ شاعر است که آن را در بحرِ هَزَجِ مُسدّسِ اَخرَبِ مَقبوض، یعنی بر وزن مَفعول مَفاعِلُن فَعولُن سروده است و کمی بیش از چهار هزار بیت دارد. شاعر این اثر را در سال ۵۸۴ق به پایان رسانیده و به نام شروانشاه جلال‌الدّین ابوالمظفر اَخستان بن منوچهر کرده است. موضوع داستان دلباختگی یک دختر و پسر از یک قبیلهٔ عرب به نام بنی‌عامر است به یکدیگر که از کودکی هم‌مکتب بودند. نام دختر لیلی و نام پسر قیس است که سپس‌تر به مجنون شهرت می‌گیرد. پدر مجنون به اتفاق بزرگان قبیله به خواستگاری دختر می‌روند، ولی پدر لیلی با وصلت دخترش با مجنونِ دیوانه موافق نیست. پادرمیانی مردی به نام نوفل نیز در این راه به جایی نمی‌رسد. پس از چندی لیلی را به مردی صاحب‌مال به نام ابن سلام می‌دهند، ولی لیلی تا پایان عمر همسرش، تن خود را بدو تسلیم نمی‌کند. بقیهٔ داستان، شرح سر نهادن مجنون است به بیابان و انس گرفتن او با وحوش و غزل سرودن در وصف حال خود و سوز و گداز دو دلباخته در فراق یکدیگر. سرانجام پس از مرگ ابن سلام، دیدارِ کوتاهی میان دو عاشق روی می‌دهد. پس از این دیدار، چیزی نمی‌گذرد که لیلی چشم از جهان می‌پوشد و زمان کوتاهی پس از آن، مجنون نیز بر سر گور لیلی جان می‌سپارد. درندگان بر جنازهٔ مجنون پاسبانی می‌کنند، چنان‌که هیچ‌کس از بیم آنها پروای نزدیک شدن بدان مکان را ندارد تا سرانجام پس از سالی از آنجا متفرق می‌شوند و سپس مردم بدان جایگاه می‌آیند و پس از سوگواری بر مجنون، او را در همان گور لیلی به خاک می‌سپارند.

شاعر، چنان‌که خود می‌گوید، گرایشی به سرودن این داستان که یکسره

بی نشان از باغ و بزم و شادی، و سراسر پر از بیابان و ریگ و اندوه است، نداشت، بلکه تنها به خواهش ممدوح و اصرار پسر خود محمد، تن بدین کار می‌دهد و آن را در کمتر از چهار ماه به پایان می‌رساند (لیلی و مجنون، ص ۳۹-۴۹).

از میان پژوهش‌هایی که تا کنون دربارهٔ پیشینهٔ روایتِ مجنون انجام گرفته، کامل‌تر و مستندتر از همه، کار پژوهندهٔ روسی، ایگناتی کراچکوفسکی،[1] است.[2] او نخست به بررسی اخبار مربوط به مجنون در آثار نویسندگان عرب، از جمله جاحظ (درگذشتهٔ ۲۵۵ق)، ابن قُتَیبه (د. ۲۷۶ق)، ابن مُعتَز (د. ۲۹۶ق)، محمد بن داود ظاهری (د. ۲۹۷ق)، ابوالفرج اصفهانی (د. ۳۵۶ق)، ابن سرّاج (د. ۴۱۸ق) و چند تن دیگر می‌پردازد. سپس در تاریخی بودن یا نبودن مجنون، گفته‌های ضدّ و نقیض کسانی چون هاشم بن کلبی (د. ۲۰۴ق)، اصمعی (د. ۲۱۶ق) و ابن مُعتز را و همچنین سخنان کسانی را که اعتقاد به تاریخی بودن مجنون داشتند، همچون ابوعمر شیبانی (د. ۲۰۵ق) و مدائنی (د. حدود ۲۳۴ق) نقل می‌کند و سرانجام پس از بررسی مفصل و دقیق منابع خود، در پایان مقاله بدین نتیجه می‌رسد که در دوثلث آخر سدهٔ نخستین هجری، در قبیله‌ای از عرب به نام عامر که در نواحی مرکزی عربستان می‌زیست، شاعری ملقب به مجنون اشعاری سروده بود که موضوع آنها شرح عشقِ افلاطونیِ خودِ شاعر به دختری به نام لیلی بنت سعد بود. این اشعار در شام در خلافت امویان مورد علاقهٔ شدید مردم قرار گرفت و این دلبستگی در زمان عباسیان ادامه یافت. در سدهٔ پنجم هجری ابوبکر

---

1. Ignati Kratchkovski.

۲. اثر او را کامل احمدنژاد با نام لیلی و مجنون؛ پژوهشی در ریشه‌های تاریخی و اجتماعی داستان به انضمام تلخیص و شرح لیلی و مجنون نظامی به فارسی برگردانده است.

والبی آنچه از این اشعار به دست آورده بود از اصیل و الحاقی با مختصری از اخبار مجنون، در دیوانی گرد آورد. این چکیدهٔ بسیار کوتاهی از تحقیق کراچکوفسکی بود. و اما نظامی تنها یک جا به مأخذ خود اشاره‌ای مبهم می‌کند و مؤلف آن را «فرزانه سخن‌سرای بغداد» (لیلی و مجنون، ص ۲۷۱، ب ۱) می‌نامد که گویا منظور او همان ابوبکر والبی باشد (نک: حواشی وحید دستگردی در لیلی و مجنون، ص ۱۴۲، ح ۱).

انگیزه یا موتیف[1] این‌گونه داستان‌های عاشقانه کلّاً عبارت است از موانعی که در راه پیوند زوجی عاشق وجود دارد که متعلق به دو خاندان یا دو قبیله یا دو کشور یا دو مذهب‌اند که غالباً با یکدیگر دشمنی دارند. در چنین داستان‌هایی سرانجام یا عشق بر موانع پیروز می‌گردد، و در نتیجه داستان خوش‌فرجام است، مانند داستان زال و رودابه، یا برعکس موانع بر عشق پیروز می‌گردد، و در نتیجه داستان بدفرجام، مانند داستان رومئو و ژولیت[2] اثر شاعر انگلیسی ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶). در داستان لیلی و مجنون، اگرچه دو دلداده در پایان زندگی به یکدیگر می‌رسند، ولی این دوران چنان کوتاه و بی‌اهمّیت است که باید کلّ داستان را پیروزی موانع بر عشق گرفت، و وصال دو دلداده در واقع پس از مرگ انجام می‌گیرد، وصال جسمی در گور و وصال روانی در آسمان. از سوی دیگر، اگرچه در این داستان، به‌ظاهر پیروزی با موانع است، ولی وصال خیلی زود اهمّیت خود را از دست می‌دهد و نفسِ عشق، اگرنه به‌عنوان عنصر پیونددهنده میان دو دلداده، ولی به‌عنوان نیروی جاذبه‌ای عظیم، همهٔ عناصر

---

1. Motif.
2. *Romeo and Juliet.*

آفرینش را به سیطرهٔ خود درمی‌آورد که چون خطّ دایره بر دور این مرکز می‌چرخند. از این پس نه عاشقی وجود دارد و نه معشوقی، بلکه، آنچه هست و هرچه هست عشق است و دیگر هیچ. اگر موتیف داستان در خسرو و شیرین عشقِ هوسناک است، در لیلی و مجنون عشق مطلق است (نک: بخش ششم همین کتاب، بند پایانی). به گمان نگارنده، یکی از علل توفیق شاعر در این داستان، که در نوع خود یکی از شاهکارهای ادب ایران و جهان است، غیرمستقیم همان زمان کوتاهی است که شاعر بر سر این داستان گذاشته بود؛ زیرا این زمان کوتاه به شاعر فرصت پرداختنِ بیش از اندازه به صنایع لفظی و حاشیه رفتن‌ها را نداده و در نتیجه شور و رقّت و صمیمیت و سادگی بیان که لازمهٔ چنین داستانی است، زیر سنگِ صنایع شعری آسیا نشده است. به سخن دیگر، شاعر بدون آنکه خود بداند، در این داستان کمابیش همان شیوهٔ بی‌آرایش یا کم‌آرایشی را برگزیده است که فردوسی در حماسه‌سرایی. داستان لیلی و مجنون ظاهراً با منظومه‌های فارسی پیش از خود ارتباطی ندارد، ولی در نگاهی دقیق‌تر درمی‌یابیم که میان ابن سلام، همسر لیلی، و موبد، همسر ویس، تشابهی هست و آن اینکه هر دو تن، نه‌تنها از هم‌آغوشی با همسر خود محروم‌اند، بلکه در عین حال سخت بامدارا و مهربان نیز هستند. دیگر اینکه، علت هم‌آغوشی نکردن لیلی با همسرش ابن سلام نیز مانند ویس دلباختگی او به مردی دیگر است و او نیز مانند ویس (همان، ص ۲۲۸-۲۲۹) یک شب که همسرش خفته است، به سراغ دلباختهٔ خود می‌رود، هرچند با رفتاری دیگر (لیلی و مجنون، ص ۴۰۷-۴۰۸، ب ۶۴-۷۲). به گمان نگارنده، این تشابهات را نمی‌توان اتفاقی گرفت، بلکه دلیل بر این است که نظامی در کنار شاهنامه و حدیقه، شدیداً از ویس و رامین نیز متأثر بوده است.

داستان لیلی و مجنون مانند منظومه‌های دیگر شاعر مورد تقلید سرایندگان بسیاری قرار گرفته است، از آن میان: امیرخسرو دهلوی (مجنون و لیلی)، عبدالرحمن جامی (لیلی و مجنون)، هاتفی خرجردی (لیلی و مجنون) و مکتبی شیرازی (لیلی و مجنون). همچنین میرعلیشیر نوایی این داستان را به ترکی جغتایی و محمد فضولی بغدادی (درگذشتهٔ ۹۶۳ق) آن را به ترکی عثمانی سروده‌اند (نیز نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۱۹۸-۱۹۹؛ «نقدی بر لیلی و مجنون نظامی»، ص ۵۳۹).

۵. اسکندرنامه

چهارمین منظومهٔ نظامی اسکندرنامه است که شاعر آن را به بحرِ مُتقاربِ مُثَمّنِ مقصور، یعنی بر وزن فَعولُن فَعولُن فَعولُن فَعول سروده و آن را به نام نصرةالدّین ابوبکر بن محمد بن ایلدگز کرده است. این کتاب دارای دو بخش است. یکی شرفنامه که شرح نبردهای اسکندر جهانگشاست و نظامی آن را به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی سروده و در سال ۵۸۸ق به پایان رسانده است. این اثر پیرامون ۶۸۰۰ بیت دارد و خود شاعر آن را «شرفنامهٔ خسروان» (شرفنامه، ص ۳۹، ب ۱۱۶) نامیده است. بخش دوم اقبالنامه است که آن را خردنامه نیز نامیده‌اند و آن شرح مجالس اسکندر حکیم است با هفت تن از حکیمان یونان. این اثر پیرامون ۳۷۰۰ بیت دارد و شاعر آن را در سال ۵۹۹ق به پایان رسانیده است و باید آن را آخرین اثر او دانست.[1] در اسکندرنامه و به‌ویژه در بخش شرفنامه، تأثیرِ

---

۱. دربارهٔ تاریخ سرایش و ممدوح این دو منظومه نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۳۷-۵۴؛ دربارهٔ مأخذ برخی از روایت‌های اقبالنامه، یعنی قرآن و کشف الاسرار میبدی، نک: پیشگفتار ثروتیان بر اقبالنامه.

زبان شاهنامه کاملاً آشکار است. بخش شرفنامه یک حماسهٔ تاریخی است، ولی فاقد اهمّیت حماسی. عدم اصالت در منش و کُنشِ اشخاصِ داستان و فقدان صمیمیت در بیان و به‌ویژه درنگِ بیش از اندازه در جزئیاتِ رویدادها و حاشیه رفتن و پرداختن زیاد به تشبیهات و استعارات و دیگر صنایع لفظی و آوردن توصیف‌های غنایی، از رنگِ حماسیِ این اثر سخت کاسته است. همچنین بهره‌گیری شاعر برای صحنه‌گردانی از دو بیت غنایی، که ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه نامیده شده، اگرچه برای خود ابتکار جالبی است و مقلّدان بسیار یافته، ولی مناسب با یک اثرِ غنایی است و نه حماسی. در شرفنامه،هیچ‌یک از توصیف‌های نبرد دلپسند نیست. برای مثال، شرح مصاف اسکندر با روسیان (همان، ص ۴۱۱-۴۵۱) که با ۵۶۱ بیت درازترین فصل کتاب و پر است از صحنه‌های نبرد تن‌به‌تن، هیچ چنگی به دل نمی‌زند و فاقد هرگونه هیجان و شورِ حماسی است و جز مقداری بازی با الفاظ چیزی ندارد. علت این نقص از اینجاست که نظامی نیز مانند اسدی و دیگر حماسه‌سرایان پس از فردوسی، اعتقادی به راستی و درستی روایت‌های خود ندارد، چه دیری است که در ادب فارسی، روزگارِ شعرِ حماسی به سر آمده است. ازاین‌رو نظمِ روایت‌های حماسی نیز برای شاعر فقط فرصتی است برای جولانِ خیال و بهانه‌ای برای نشان دادنِ هنرِ لفظ‌سازی در چهارچوب بیت که استقلال یافته است، یعنی توجه زیاد به خطّ افقیِ داستان و غفلت از خطّ عمودی آن. در نتیجه در سراسر این قطعهٔ طولانی، به‌ندرت به بیتی برمی‌خوریم که از جوهرِ حماسی برخوردار باشد، اگرچه بیت سست نیز در آن دیده نمی‌شود. توصیف‌ها غالباً تقلیدی بی رمق از زبان شاهنامه است، آمیخته به صنایع لفظی فراوان. این نیز که این منظومه

سخت به پسند افتاده و مقلّدان بسیار یافته، ازاین‌روست که چشم مقلّدان نیز تنها به دنبال همان صنایع لفظی بوده و آنها اطلاعی از ویژگی‌های اثر حماسی نداشته‌اند. همچنین استقبال غربی‌ها از این اثر بیشتر به علت دلبستگی آنها به اسکندر بوده، ولی منقّدان شعرشناس آنها همچون هلموت ریتر[1] که از شیفتگان هنر نظامی است، هیچ توجهی بدین اثر نکرده‌اند. کلّاً باید گفت اگر شاعر بخش شرفنامه را اصلاً نمی‌سرود و برای اقبالنامه به جای اسکندر کیخسرو را برمی‌گزید سلیقهٔ بهتری از خود نشان داده بود. یعنی کیخسرو، دارندهٔ جامِ جهان‌نما و نسبت «کیان‌خرّه» (چنان‌که شیخ اشراق در رسالهٔ الواح عمادی طرح کرده است) با توجه به عقایدی که دربارهٔ قدرت داشت و نیز از آن روی که با دست شستنِ آزادانه از قدرت و دنیا و شستشو در چشمهٔ آبِ روشن (همان اسطورهٔ آبِ حیوان)، به جاودانگی رسیده بود به لحاظ شخصیتی برتری آشکاری بر اسکندر داشت. این دو منظومه با وجود بیت‌های زیبا و اندیشه‌ورزی‌ها و نکته‌سنجی‌های جالب و برخی روایت‌های خوب، به‌ویژه روایت مدینهٔ فاضله یا شهرِ نیکان (اقبالنامه، ص ۱۸۱-۱۸۶، ب ۸۱-۱۷۲)، در مجموع به همان اندازه بی‌لطف است که داستان اسکندر در شاهنامه، و در حقیقت بر هر دو شاعر بزرگ ما جای این سخن هست که هر دو به سهم خود به اسکندرستایی در ادب فارسی دامن زده‌اند. باز اگر در سخن فردوسی انتقاداتی نیز به اسکندر هست (از جمله: شاهنامه، ج ۶، ص ۱۲۶، ب ۱۸۵۸، ۱۸۶۹-۱۸۷۰)، نظامی از این ویرانگر بدمست، حکیم و حتی پیامبر ساخته است. البته پیش از نظامی و فردوسی نیز

1. Hellmut Ritter.

اسکندر به‌سبب یکی پنداشتن او با ذوالقرنین، در میان مؤلفان مسلمان به نیکی شهرت یافته بود و مقامی را که حقّ کوروش بزرگ بود به ناروا به او داده بودند. باری، نه‌تنها شرفنامه، بلکه اقبالنامه نیز از تأثیر شاهنامه برکنار نمانده است. از جمله شرح مجلس اسکندر با هفت حکیم (اقبالنامه، ص ۹۲-۱۰۱) به تقلید از هفت مجلس انوشروان (شاهنامه، ج ۷، ص ۱۷۷-۲۱۹) است. این دو منظومه نیز مانند دیگر آثار شاعر مقلّدان بسیار دارد. از جمله امیرخسرو دهلوی (آینهٔ اسکندری) و جامی (خردنامهٔ اسکندری). ضمناً در هندوستان شرفنامه را به‌سبب سفرهای اسکندر به خشکی «اسکندرنامهٔ برّی» و اقبالنامه را به‌سبب سفرهای او به دریا «اسکندرنامهٔ بحری» می‌نامند («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۱۱).

۶. هفت پیکر

نظامی این منظومه را، که بهرام‌نامه و هفت گنبد نیز نامیده‌اندش، در سال‌های میان نظم شرفنامه و اقبالنامه سروده و در سال ۵۹۳ق به پایان رسانده و آن را به نام امیر مراغه علاءالدّین کرپ‌ارسلان آق‌سنقری کرده است (هفت پیکر، ص ۱۸، ب ۸-۱۳؛ ص ۳۰۲، ب ۶۴). این اثر به بحر خفیف مُسدّس مخبون مقصور، یعنی به وزن فعلاتُن مَفاعِلُن فَعلان سروده شده و دارای بیش از پنج هزار بیت است. شاعر بُنمایهٔ بخش آغازین و تاریخی این داستان را از شاهنامهٔ فردوسی و آثار دیگر گرفته، ولی ما از مأخذ بخش میانی و اصلی آن، یعنی هفت گنبد، آگاهی چندانی نداریم. البته محتمل است که شاعر بُنمایهٔ برخی از حکایت‌های این بخش را نیز از مآخذ دیگر یا از قصه‌های جاری گرفته و آنها را به روش همیشگی خود پرورانیده باشد. چکیدهٔ بخش میانی داستان چنین است:

روزی که در بزم بهرام گور از هر دری سخن می‌رود، مردی شیده نام که هم ستاره‌شناس است و هم معمار و در ساختنِ کاخِ خوَرنَق شاگردیِ سِمنار را کرده بود، به بهرام پیشنهاد می‌کند که برای او هفت گنبد بسازد، هر گنبدی برابر با مزاج یکی از اختران و به رنگی دیگر، تا پادشاه هریک از هفت بانوی خود را، که هریک دختر پادشاه یکی از هفت اقلیم است، در یکی از هفت گنبد نشاند و خود در هر روز هفته به گنبدی که با اختر آن روز مناسبت دارد برود و جامه‌ای به رنگ همان گنبد بپوشد و با بانوی آن گنبد به بزم نشیند. به باور شیده تا زمانی که بهرام در آن گنبدها به سر می‌برد، از آسیب آسمانی در امان خواهد بود. بهرام چند روزی دراین‌باره می‌اندیشد و سرانجام موافقت می‌کند و هزینهٔ کار را در اختیار شیده می‌گذارد و شیده نیز در ظرف دو سال ساخت هفت گنبد را به پایان می‌برد (همان، ص ۱۱۵-۱۱۸، ب ۶۷-۱۲۱). هفت گنبد عبارت‌اند از:

۱. گنبد سیاه منسوب به کیوان (زحل)، جای شاهدخت هند، برای بزم شنبه؛

۲. گنبد زرد منسوب به خورشید، جای شاهدخت روم، برای بزم یکشنبه؛

۳. گنبد سبز منسوب به ماه، جای شاهدخت اقلیم سوم، برای بزم دوشنبه؛

۴. گنبد سرخ منسوب به مریخ (بهرام)، جای شاهدخت سَقلاب (روس)، برای بزم سه‌شنبه؛

۵. گنبد پیروزه منسوب به عطارد (تیر)، جای شاهدخت اقلیم چهارم، برای بزم چهارشنبه؛

۶. گنبد صندلی منسوب به مشتری (هرمزد)، جای شاهدخت چین، برای بزم پنجشنبه؛

۷. گنبد سپید منسوب به زهره (ناهید)، جای شاهدخت اقلیم هفتم، برای بزم آدینه.

شاعر نام اقلیم‌های سوم و پنجم و هفتم را تعیین نکرده است که باید ایران و عرب و ترک باشد. ضمناً در تعیین هفت اقلیم و رنگ سیّارات میان قدما اتفاق نظر نیست. باری، بهرام هر روز هفته جامه‌ای به رنگ گنبد آن روز می‌پوشد و به آن گنبد رفته و با شاهبانوی آن گنبد به بزم می‌نشیند و سپس با رسیدن شب، بانوی آن گنبد برای بهرام حکایتی نقل می‌کند و چون حکایت پایان می‌گیرد، بهرام بانو را در آغوش می‌کشد، شاعر چند بیتی در توصیف رنگ آن گنبد می‌سراید و بدین ترتیب داستان آن روز به پایان می‌رسد.[۱] شاعر در ساختِ چهارچوبِ بخشِ میانیِ داستانِ خود همان ساختارِ مخزن الاسرار را به کار برده است. یعنی همان‌گونه که مخزن الاسرار دارای بیست مقالت و هر مقالت دارای یک حکایت است، هفت پیکر نیز دارای هفت بزم و هر بزم یک حکایت دارد. از سوی دیگر، شاعر موتیفِ «بانوی قصه‌گوی» را از روایتِ چهرآزاد گرفته، جز اینکه در هفت پیکر کار قصه‌گویی به عهدهٔ هفت بانو گذاشته شده است. برای موتیفِ برخی حکایت‌ها نیز می‌توان پیش‌نمونه‌هایی پیدا کرد. از جمله موتیفِ حکایتِ بانویِ حصاری در گنبد سرخ، همان موتیفِ برخی از چیستان‌هاست که در آنها جوانی، برای رسیدن به آرزوی خود، باید به پرسش‌های جادوپیشه‌ای پاسخ دهد و در این کار غالباً پیری به یاری جوان می‌آید. از بهترین نمونه‌های آن، یکی چیستانی است به زبان پهلوی با عنوان ماديان یوشت فریان و دیگر روایت «پیوند پسران فریدون با دختران شاه یمن» در شاهنامه (ج ۱، ص ۹۲-۱۰۳؛

---

۱. برای چکیدهٔ بخشِ هفت گنبد و تفسیری از حکایات آن نک: «هفت شاهدخت نظامی»، ص ۳۵۳-۳۷۹.

دراین‌باره نک: «افسانهٔ بانوی حصاری و پیشینهٔ قالب ادبی آن»، ص ۱۶۷-۱۷۵). برخی از حکایت‌های هفت پیکر در ادب مغرب‌زمین نیز تأثیر نهاده، از جمله همین حکایتِ بانویِ حصاری به‌طور غیرمستقیم اساس اُپرای «توراندخت» جاکومو پوچینی[1] قرار گرفته است.[2] در حکایت «خیر و شر» که شاهدخت چین نقل می‌کند (هفت پیکر، ص ۲۲۲-۲۴۳)، توصیفی که از خیر و شر شده است، صفات اورمزد و اهریمن را به یاد می‌آورد و درختِ صندل که برگ‌های آن شفابخش است (همان، ص ۲۲۹-۲۳۰، ب ۱۳۲-۱۴۰)، شباهتی دارد به اسطورهٔ «درخت دورکنندهٔ غم» در متون پهلوی (نک: مینوی خرد، ص ۱۴۳-۱۴۴). از میان هفت حکایتی که شاهدخت‌ها نقل می‌کنند، به ذوق نگارنده، سه حکایت «بِشر» (هفت پیکر، ص ۱۶۴-۱۷۸) و «بانویِ حصاری» (همان، ص ۱۷۸-۱۹۵) و «ماهانِ مصری» (همان، ص ۱۹۶-۲۲۱) امتیاز بیشتری دارد و به‌ویژه حکایت آخرین به تنهایی برای خود شاهکاری بی‌مانند است. همچنین حکایتِ «داستان بهرام با کنیزک چنگی» (همان، ص ۸۷-۹۹) و حکایتِ «سگِ شبان» (همان، ص ۲۷۰-۲۷۴) که به ترتیب پیش از بخشِ میانیِ هفت گنبد و پس از آن آمده، بسیار جالب است. این را نیز باید گفت که اگر شاعر بقیهٔ مطالب بخشِ آغازین و پایانیِ کتاب را کوتاه‌تر گفته بود، داستان جلوهٔ بیشتری داشت و آنچه شاعر در پایان کتاب دربارهٔ هنر خود گفته است:

آنچه کوتاه‌جامه شد جسدش　　　کردم از نظم خود درازقدش

---

1. Giacomo Puccini.

۲. دراین‌باره بدین دو منبع بنگرید:
"Turandot in Persien", "Quellen und Nachwirkungen der Haft paikar".

وآنچه بودش درازی از حد بیش　　　کوتهی دادمش به صنعت خویش

(همان، ص ۳۰۰، ب ۳۰-۳۱)

مصداق بهتری داشت. با این‌همه به‌ویژه در حکایات کتاب، بیت‌های دشوار و حاشیه رفتن‌ها که شیوهٔ شاعر در بسیار جاهاست کمتر دیده می‌شود، بلکه لفظ بسیار ساده و در عین سادگی روان و استوار و تهی از حشو و زوائد است. حکایت‌های این کتاب بسیار پُرصحنه و پرده در پرده، زیبا و شگفت و پر از نکته و عبرت است. روی‌هم‌رفته این منظومه به‌سبب ساختارِ هنرمندانه، فصاحت و روانی بیان، عدم افراط در کاربرد صنایع لفظی، بکری و تازگی موضوع آن و مهارت در تکنیکِ حکایت‌سازی و نیز ارزش هنری و زیباشناسی آن، شاهکاری بی‌مانند در ادب فارسی و شاید حتی در ادب جهان است (نک: مقدّمهٔ ریتر بر هفت پیکر، ص۱). هلموت ریتر در مقدّمهٔ خود به زبان آلمانی بر پیرایش این کتاب، از جمله می‌نویسد:

«هفت پیکر نظامی را باید بهترین و زیباترین منظومهٔ رُمانتیک شعر فارسی و نیز کلاً یکی از ارزنده‌ترین آفرینش‌های ادبیات هند و اروپایی خاورزمین دانست. این نظر دربارهٔ ارزش ممتاز این اثر، تنها به دلیل تأثیر مستقیم و ژرف این داستان بر خواننده نیست، تأثیری که حتی با بازخوانی مکرّر و استفادهٔ درسی و تکلیفی آن نیز همیشه یکسان می‌ماند، بلکه همچنین با بررسی انتقادی و زیباشناسانهٔ این اثر و مقایسهٔ آن با بهترین نمونه‌های همسان آن در ادبیات جهان نیز چیزی از درستی نظر بالا نمی‌کاهد... از میان منظومه‌های نظامی، هفت پیکر از همه پرورده‌تر است. در این اثر، دیگر به‌هیچ‌روی هنرنمایی‌های لفظی برای نفس این کار نیست، بدین معنی که شاعر عمداً و فقط برای خودنمایی، صنایع لفظی را برای لذّت اهل فن عرضه کرده باشد، بلکه چنان است که گویی این درونمایهٔ خودِ شعر است

که چنین لفظی ماهرانه را ایجاب می‌کند، و تنها همین لفظ است که مناسب آن محتواست و در نتیجه لفظ با حفظ اصالت خود، به تنها وظیفه‌اش که تشدید تأثیر محتوا باشد، به بهترین وجه عمل می‌کند».

نظامی خود نیز در توصیف شیرینی و شگفتی افسانه‌های این اثر و راز و رمز درونی آنها، بیتی گفته و حقّ مطلب را ادا کرده است:

پیش بیرونیان برونش نغز وز درونش درونیان را مغز

(هفت پیکر، ص ۳۰۰، ب ۲۵)

این اثر نیز مانند منظومه‌های دیگر شاعر، مورد تقلید بسیاری از گویندگان قرار گرفته است، از جمله: امیرخسرو دهلوی (هشت بهشت)؛ هاتفی خرجردی (هفت منظر) و عبدی‌بیگ از سدهٔ دهم (هفت اختر). عبدی‌بیگ در کار خود هم از نظامی تقلید کرده است و هم از امیرخسرو (نک: «هشت بهشت ـ هفت اختر»، ص ۱۳۵-۱۳۶). چنین می‌نماید که در گذشته از میان منظومه‌های نظامی، اسکندرنامه و خسرو و شیرین و لیلی و مجنون را بیشتر می‌پسندیدند (در هند بیشتر اسکندرنامه را) و امروزه هفت پیکر و خسرو و شیرین را. نگارنده هفت پیکر را بهترین اثر شاعر می‌داند و پس از آن به ترتیب لیلی و مجنون، خسرو و شیرین و مخزن الاسرار را.

۷. مکاتبات

نظامی در دیوان خود به مکاتبات خود نیز اشاره می‌کند: «به مکاتبات نغزم شرف آرد ابن مُقله» (دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۶، ب ۵۵۹)، ولی اگر این سخن تنها از راه غلو در مفاخره نباشد، تا کنون چیزی از این مکاتبات به دست نیامده است.

معلومات و تجربیات نظامی

۱. زبان‌دانی

گفتگو دربارهٔ زبان شاعر را باید با این مصراع کلیدی آغاز کرد که شاعر خود را «دهقانِ فصیحِ پارسی‌زاد» (لیلی و مجنون، ص ۲۸۶، ب ۱) می‌نامد. در اینجا **پارسی‌زاد** یعنی «فرزند ایرانیِ فارسی‌زبان». همچنین **دهقان** را در رابطه با صفتِ **فصیح** باید به معنی «ایرانی» گرفت و نه «کشاورز»، هرچند معنی اصلی آن «کشاورز» است. شاعر فرزند خود، محمد، را که مادرش آفاقِ قبچاقی بود، «ترک‌زاد» نامیده است (خسرو و شیرین، ص ۷۴۵، ب ۱۳۴). از سوی دیگر، می‌دانیم که مادر شاعر کُرد بود. بنابراین **پارسی‌زاد** را دربارهٔ خود به‌سبب نژاد پدری‌اش به کار برده است. بدین ترتیب معنی مصراع یادشده در بالا این است که شاعر خود را «ایرانیِ سخندانِ فارسی‌زبان» می‌نامد. محتمل است که شاعر از مادر خود کردی نیز آموخته باشد، ولی در آثار او هیچ اشاره‌ای دراین‌باره نیست. درهرحال باید از مادر تعدادی واژه و عبارت

به کردی شنیده و فراگرفته باشد و نیز محتمل است که مادر او در محیطی فارسی‌زبان بر زبان فارسی تسلّط پیدا کرده باشد. دربارهٔ زبان ترکی نیز وضع کمابیش به همین گونه است. یعنی در آثار شاعر هیچ اشاره‌ای که شاعر با این زبان آشنایی داشته باشد نیست، ولی محتمل است که از زن خود تعدادی واژه و عبارت به ترکی شنیده باشد؛ چنان‌که از مادر خود به کردی. در مقابل، احتمالِ تسلّطِ شاعر بر یکی دو زبان محلیِ ایرانی همچون ارّانی و آذری بیشتر است، ولی دراین‌باره نیز چیزی از آثار شاعر پیدا نیست. در عربی‌دانی شاعر، آن هم با تسلّط کامل بر این زبان، جای تردیدی نیست و نیازی به تأیید و تأکید شاعر ندارد. نظامی در شرفنامه در شرح مآخذ خود می‌گوید:

زیادت ز تاریخ‌های نوی — یهودیّ و نصرانی و پهلوی
گزیدم ز هر نامه‌ای نغز او — ز هر پوست برداشتم مغز او
زبان در زبان گنج پرداختم — وزان جمله سرجمله‌ای ساختم
ز هریک زبان هرکه آگه بود — زبانش ز بیغاره کوته بود

(شرفنامه، ص ۵۴-۵۵، ب ۲۰-۲۳)

اگر شاعر تنها دو بیت نخستین را سروده بود، می‌توانستیم ادعای شاعر را بر دانستن زبان‌های عبری و سُریانی و پهلوی حمل بر غلوّ شاعرانه کنیم، ولی دو بیت بعدی در واقع تأکیدی است بر دانستن این سه زبان. بااین‌همه، نگارنده نمی‌تواند بر تردید خود غلبه کند. البته دانستن زبان پهلوی (پارسی میانه) برای نظامی نیز مانند فردوسی تنها موقوف به دانستن خطّ این زبان بود.

۲. حکمت

به گفتهٔ زرّین‌کوب: «از مخزن الاسرار تا اسکندرنامه در سراسر پنج گنج گنجوی، نشانهٔ گرایش‌های فلسفی مشهود است» («فلسفهٔ یونان در بزم اسکندر»، ص ۴۸۳). به‌ویژه در اقبالنامه که بیشتر بخش‌های کتاب را به هفت فیلسوف یونانی، ارسطو، والیس، بَلیناس، سقراط، فرفوریوس، هِرمِس و افلاطون، نسبت می‌دهد، سپس خود به سخن می‌آید و در پایان می‌گوید آنچه قبلاً به آن هفت فیلسوف نسبت داده بود، از خود او بود (اقبالنامه، ص ۱۰۲، ب ۱۶۰-۱۶۶). به‌هرروی، شاعر با آرای فلاسفهٔ یونان و هند تا آن اندازه که در زمان شاعر شناخته بود، آشنایی و بدان دلبستگی داشت و خود را نیز در زمرهٔ آن حکیمان می‌دانست، هرچند بی تردید در دانش فلسفه تخصص نداشت.

۳. نجوم

کاربرد اصطلاحات بسیاری از دانش نجوم در پنج گنج، آگاهی نظامی را از این دانش نشان می‌دهد. شاعر حتی در چند جا رسماً از تسلّط خود بر نجوم و هندسه سخن گفته است (خسرو و شیرین، ص ۷۱۰-۷۱۱، ب ۶-۱۳؛ لیلی و مجنون، ص ۳۰، ب ۴۵؛ هفت پیکر، ص ۴، ب ۳۹-۴۰) و در دیوان خود به دانستن این دانش بالیده است:

حرکات آسمان چه؟ منم اصل و او طفیلی
طبقات آسمان چه؟ منم آب و او اوانی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۶، ب ۵۵۴)

او همچنین می‌دانست که هریک از ستارگان چون زمینِ ماست و آسمانِ خود را دارد:

شنیدستم که هر کوکب جهانی‌ست جداگانه زمین و آسمانی‌ست

(خسرو و شیرین، ص ۶۹۲ ۴۵)

شاعر همچنین از دانش خود در هندسه و زمین‌شناسی و شناخت نیروی جاذبهٔ زمین و علت زلزله گزارش کرده است (خسرو و شیرین، ص ۶۴، ب ۶۷-۷۳؛ ص ۷۰۹-۷۱۱، ب ۵-۱۳؛ لیلی و مجنون، ص ۳۴-۳۶، ب ۷۰-۹۰؛ نیز نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۵۹-۷۹).

۴. پزشکی

نظامی از دانش پزشکی آگاهی داشت و پسر خود را نیز به آموختن این دانش (و علم الادیان) تشویق می‌کند:

تشریح نهاد خود درآموز کاین معرفتی‌ست خاطرافروز
پیغمبر گفت: علمُ علمان علم الادیان و علم الابدان
در ناف دو علم بوی طیب‌ست وان هر دو فقیه یا طبیب‌ست
می‌باش فقیه طاعت‌اندوز اما نه فقیه حیلت‌آموز
می‌باش طبیب عیسوی‌هش اما نه طبیب آدمی‌کش
گر هر دو شوی بلند گردی پیش همه ارجمند گردی
صاحب‌طرفین عهد باشی صاحب‌طرف دو مهد باشی

(لیلی و مجنون، ص ۸۳-۸۴، ب ۱۸-۲۴)

در دیوان شاعر نیز برخی از اصطلاحات دانش پزشکی و راه درمان برخی از بیماری‌ها و نام برخی از آلات پزشکی و اشاراتی به خواص و مضار برخی از مواد حیوانی و گیاهی و کانی آمده است (نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۵۹-۷۳).

۵. تجربیات

به‌ویژه دانستنی‌های عمومی و تجربی شاعر بسیار است. به گمان نگارنده، حتی معلومات او را در دانش اخترشناسی و پزشکی، باید بیشتر در جزو اطلاعات عمومی او، ولی در سطحی بالا، گرفت که در اثر مطالعهٔ پیگیر فراهم آمده بود، و نه دانش حرفه‌ای. مطالعه در آثار شاعر نشان می‌دهد که او در زمینهٔ کشاورزی و تربیت اسب و کانی‌شناسی و صنایع و حِرَف نیز مردی مطّلع بوده است (نک: گنجینهٔ گنجوی، ص ۳۳؛ احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۷۳-۷۶).
برای نمونه توجه شود به بیت‌های زیر در چگونگی رام کردن کرّه:

گفت اگر بایدت که کرّهٔ خام — زیر زین تو زود گردد رام
کرّهٔ رام‌کرده را دوسه بار — پیش او زین کن و به رفق بخار
رایضانی که کرّه رام کنند — توسنان را چنین لگام کنند

(هفت پیکر، ص ۱۶۰، ب ۱۷۹-۱۸۱)

یک مثال دیگر حکایت اغانی ساختن افلاطون است (اقبالنامه، ص ۶۴-۷۰) که شاعر در آن به تأثیر موسیقی بر جانوران اشاره می‌کند، همچنان‌که در لیلی و مجنون عقیده به تأثیر عشق و محبّت بر جانوران دارد. در دیوان شاعر هم غزلی هست با این مطلع:

جو به جو محنت من زان رخ گندمگون‌ست
که همه شب رخِ چون کاهم ازو پرخون‌ست

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۷۰، ب ۷۶۰)

شاعر در این غزل برای توصیف زیبایی یار تا مقطع از واژه‌هایی چون جو، گندم، کاه، خوشه، دهقان و گل بهره گرفته است و می‌تواند گواهی بر اشتغال او به

کشاورزی باشد. به همین ترتیب آثار شاعر پر است از اطلاعاتی دربارهٔ گل‌ها و پرندگان و نواها. به‌طور کلی می‌توان گفت اگر هم شاعر در دانش‌های نجوم و پزشکی و ریاضی و هندسه و فلسفه، تخصص فنی و حرفه‌ای نداشته، از معلومات خوبی در این رشته‌ها و تجربیات ژرفی در بسیاری از امور دیگر برخوردار بوده و در اشیاء و رویداهای کوچک و بزرگ پیرامون خود با نگاهی کنجکاو و دقیق می‌نگریسته و در بسیاری از امور زندگی خبره و آزمون‌دیده بوده و در شعر خود از این معلومات و تجربیات به فراوانی و مهارت بهره گرفته است.

اخلاق و بینشِ نظامی

در شاهنامه، چنان‌که شیوهٔ هر حماسهٔ اصیل است، شاعر سخت به مأخذ خود متکی است و ازاین‌رو جدا ساختنِ بینشِ شاعر از اخلاقیاتِ مأخذ او همیشه مقدور نیست، ولی برعکس در منظومه‌های نظامی که پیروی شاعر از داده‌های مأخذ او بسیار ناچیز و به گفتهٔ خود او، تنها نگه داشتن یک رشته از ده رشته است (هفت پیکر، ص ۱۵، ب ۳۷-۴۱)، گفتگو دربارهٔ اخلاق و بینش و اعتقادات شاعر، اگر نه آسان، ولی دارای موادی شناخته و آماده است؛ زیرا شاعر در آثار خود نه‌تنها در بسیار جاها مستقیم به شرح حال و حدیث نفس می‌پردازد، بلکه حتی آنجا که اشخاص داستان‌های او سخن می‌گویند، می‌توان دید که غالباً این خود شاعر است که عقاید خود را بر زبان آنها می‌نهد. در زیر، پس از بحثی در اعتقادِ مذهبی شاعر، نظری به سلوک او و برخی نظریات او دربارهٔ وظایف مردم می‌افکنیم. سپس‌تر، در بخش ششم این کتاب، در بحثی که دربارهٔ موضوعات و ابداعات شاعر خواهیم کرد و نیز در برگزیده‌ای که از امثال و حکم در آثار شاعر فراهم آورده‌ایم، فرصتی دیگر ایجاد خواهد شد تا خواننده با بینش و نگرش شاعر آشنایی بیشتری پیدا کند.

۱. ایمان و مذهب

آثار نظامی و به‌ویژه دیباچه‌های آنها، حکایت از ایمان عمیق شاعر به توحید و دیانت اسلام و ارادت به پیامبر(ص) دارد. ستایش‌های باری تعالی در آغاز هریک از منظومه‌های شاعر، همگی در ادب فارسی شهرتی فراگیر دارد:

خداونـــدا درِ توفیـــق بگشـــای نظـــامی را رهِ تحقیـــق بنمـــای
(خسرو و شیرین، ص ۱، ب ۱)

به نام آن‌که هستی نـام ازو یافـت فلک جنبش، زمین آرام ازو یافـت
(همان، ص ۲، ب ۱)

ای نـــام تـــو بهتـــرین ســـرآغاز بـی نـام تـو نامـه کـی کـنم بـاز؟
(لیلی و مجنون، ص ۱، ب ۱)

خـدایا جهان‌پادشـایی تـو راسـت ز ما خدمت آید، خدایی تو راست
(شرفنامه، ص ۳، ب ۱)

خـرد هـر کجـا گنجـی آرد پدیـد ز نـــام خـــدا ســـازد آن را کلیـــد
(اقبالنامه، ص ۳، ب ۱)

بســـم اللّـــه الـــرّحمن الـــرّحیم هســـت کلیـــدِ درِ گـــنجِ حکـــیم
(مخزن الاسرار، ص ۱، ب ۱)

بیشتر این بیت‌ها، مانند نخستین بیت شاهنامه[۱] و نخستین بیت بوستان[۲] و به‌ویژه نخستین سطرهای دیباچهٔ گلستان[۳] قرن‌ها فارسی‌زبانان را از دبستان تا گورستان همراه

---

۱. بــه نــام خداونــد جــان و خــرد کــزین برتــر اندیشــه برنگــذرد
(شاهنامه، ج ۱، ص ۳)

۲. بــه نــام خــدایی کــه جــان آفریــد ســخن گفــتن انــدر زبــان آفریــد
(بوستان، ص ۳۳)

۳. «منّت خدای را عَزّ وَ جَلّ...» (گلستان، ص ۴۹).

بوده و در تقویت خداپرستی و یکتاپرستی آنها، بسیار بیش از آنچه امروزه به تصوّر درآید مؤثر. همچنین ایمانِ اسلامی شاعر و ارادت او به پیامبر اسلام(ص) سخت از سر اخلاص و صمیمیت است. اگر فردوسی برخلاف تصوّر برخی از پژوهندگان و بەسبب وابستگی شدید مطالب کتابش به مأخذ، در متن اصلی کتابش چیز زیادی از معانی قرآنی نیاورده است (ولی نکته‌ای مخالف آن نیز ندارد)، توجه نظامی به مندرجات کلام اللّه مجید قابل انکار نیست.[1] دربارهٔ مذهب نظامی که به کدام‌یک از مذاهب اسلامی تعلق داشت، نخست می‌توان گفت که او به‌یقین پیرو مذهب تشیّع نبود. از سوی دیگر، ستایش او از چهار خلیفهٔ اول تا آنجا که می‌گوید:

به مهر علی گرچه محکم‌پی‌ام　　　ز عشق عمر نیز خالی نی‌ام
(شرفنامه، ص ۱۹، ب ۶۸)

که تعریضی است بر سخن فردوسی در دیباچهٔ شاهنامه (نک: «کنایهٔ نظامی به مذهب فردوسی»، ص ۶۶۳-۶۶۴):

بر این زادم و هم بر این بگذرم　　　چنان دان که خاک پیِ حیدرم
(شاهنامه، ج ۱، ص ۱۱، ب ۲۰۴)

و:

یا علیی در صف میدان فرست　　　یا عمری بر در شیطان فرست
(مخزن الاسرار، ص ۲۶، ب ۱۴)

و بیت‌های دیگر که در آنها، هم علی(ع) را ستایش می‌کند و هم عمر و دیگر صحابه را، می‌رساند که شاعر به مذهب تسنّن بود. مهدوی دامغانی که نظامی را

---

۱. برای برخی نمونه‌ها نک: «عقاید نظامی در توحید و صفات باری تعالی»، ص ۴۶۶-۴۶۸؛ احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۸۱-۸۶؛ تعلیقات ثروتیان بر خمسه.

«به اقرب احتمالات سنیّ اشعری‌الاصول و حنفی یا شافعی‌الفروع» می‌داند، این احتمال را نیز می‌دهد که شاعر در سال‌های پایانی زندگی خود به اعتزال بی گرایش نبوده باشد یا «فقط در مسئلهٔ رؤیت، قائل به تفصیل گشته، ولی در باقی اصولِ اعتقادی به اشعریت خود باقی مانده است» («عقاید نظامی در توحید و صفات باری تعالی»، ص ۴۶۴-۴۶۵).

در این رابطه نکته‌ای هست که شاید ذکر آن بی‌اهمّیت نباشد. درحالی‌که شاعر در مقدّمه‌های پنج منظومهٔ خود، در توصیف معراج آشکارا به رؤیت پیامبر(ص) خداوند را به چشم سر پرداخته است،[1] در مقدّمهٔ آخرین منظومهٔ خود اقبالنامه دراین‌باره سخنی به آشکار ندارد، بلکه تنها به: «تنش محرم تخت افلاک بود» (اقبالنامه، ص ۶، ب ۳) و:

اگر مهد عیسی به گردون رسید   محمد خود از مهد بیرون پرید
(همان، ص ۷، ب ۱۹)

بسنده کرده است.

در موضوع اعتقاد شاعر به جبر، مطابق عقیدهٔ اشاعره و عدم اعتقاد به تفویض، چنان‌که معتزله معتقد بودند، باید گفت در این مبحث زیربنای عقاید بسیاری از سخنوران بزرگ ما و ایرانیان کلّاً از شیعی و سنی، اعتقاد به جبر و بخت است و این موضوع بیش از آنکه با اختلاف میان معتزله و اشاعره ارتباط داشته باشد، با تأثیر آیین زروان در میان ایرانیان مرتبط است.

---

۱. نک: مخزن الاسرار، ص ۱۷، ب ۵۱-۵۹؛ خسرو و شیرین، ص ۳، ب ۱۴؛ لیلی و مجنون، ص ۲۱، ب ۴۰؛ شرفنامه، ص ۱۸، ب ۵۱-۵۶؛ هفت پیکر، ص ۱۱، ب ۵۹-۷۳.

۲. زهد و گوشه‌گیری

شاعر در آثارش بارها به اخلاق زهد و گوشه‌نشینی و شب‌زنده‌داری و روزه گرفتن و چلّه نشستنِ خود اشاره کرده است:

منم روی از جهان در گوشه کرده — به کف نان جوین را توشه کرده
چو ماری بر سر گنجی نشسته — ز شب تا شب به گِردی روزه بسته

(خسرو و شیرین، ص ۲۶، ب ۲۹-۳۰)

و:

نظامی یَکدَشی[1] خلوت‌نشین‌ست — که نیمی سرکه، نیمی انگبین‌ست
ز طبعِ تر گشاده چشمهٔ نوش — به زهد خشک بسته بار بر دوش
دهانِ زهدم ارچه خشک‌خانی‌ست — لسانِ رطبم آبِ زندگانی‌ست
چو مشک از ناف خلوت بو گرفتم — به تنهایی چو عنقا خو گرفتم

(همان، ص ۴۴، ب ۲۶-۲۹)

و حتی در چهل سال از عمر خود پنجاه بار چلّه نشسته بود:

پس از پنجاه چلّه در چهل سال — مزن پنجه درین حرف ورق‌مال

(همان، ص ۶۷، ب ۹۱)

و باز می‌گوید:

توانم در زهد بردوختن — به بزم آمدن، مجلس افروختن
ولیکن درخت من از گوشه رُست — ز جا گر بجنبد، شود بیخ سست
چهلّه چهل گشت و خلوت هزار — به بزم آمدن، دور باشد ز کار...

(شرفنامه، ص ۳۴، ب ۵۶-۵۹)

و باز در غزلی می‌گوید:

---

۱. یَکدَش یا اَکدَش، به معنی دورگه است.

گر همی‌خواهی ببینی، رو نظامی را ببین کز پس پنجاه چلّه در خرابات آمدست

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۶۷، ب ۷۲۴)

شاعر دربارهٔ خود می‌گوید نه‌تنها اهل بزم نیست، بلکه در عمر خود لب به می نیالوده است. یک جا خطاب به ممدوح گفته است:

تو می خور، بهانه ز در دور دار مرا لب به مُهرست، معذور دار

(اقبالنامه، ص ۲۳، ب ۲۲)

نیز خطاب به کسانی که از مزار شاعر دیدن کنند، چنین سروده است:

چو اینجا رسی، می درافکن به جام سوی خوابگاه نظامی خرام
نپنداری ای خضر پیروزپی که از می مرا هست مقصود می
ازآن می همه بیخودی خواستم بدان بیخودی مجلس آراستم
مرا ساقی آن وعدهٔ ایزدی‌ست صبوح از خرابی، می‌از بیخودی‌ست
وگرنه به ایزد که تا بوده‌ام به می دامن لب نیالوده‌ام
گر از می شدم هرگز آلوده جام حلال خدا باد بر من حرام

(شرفنامه، ص ۲۹-۳۰، ب ۶۷-۷۲)

در مخزن الاسرار نیز می‌خواری را نکوهش کرده است (مخزن الاسرار، ص ۱۸۶، ب ۱۱-۱۸). همچنین در پایان خسرو و شیرین می‌گوید طغرل‌شاه هنگام ورود شاعر به دربار او، دستور داد که می و مطرب را از مجلس دور کنند:

بفرمود از میان می برگرفتن مدارای مرا پی برگرفتن
به خدمت ساقیان را داشت در بند به سجده مطربان را کرد خرسند
اشارت کرد کاین یک روز تا شام نظامی را شویم از رود و از جام

(خسرو و شیرین، ص ۷۸۷، ب ۵۴-۵۶)

۳. توکّل و رضا

یکی دیگر از اعتقادات شاعر توکّل به خدا و رضا به داده و پیشه کردن صبر و صبوری است. برای نمونه، شاعر یک جا در شرفنامه بیت‌هایی بسیار استادانه و روانکاوانه در سفارش توکّل به خداوند، امید داشتن، به خود امید دادن، منعِ اعتقاد به فال، بلکه همیشه فال نیک زدن و اعتماد به نفس سروده است:

مبارک بود فالِ فرّخ زدن — نه بر رخ زدن، بلکه شه‌رخ زدن
بلندی نمودن در افکندگی — فراهم شدن در پراکندگی
چو شمع از درون‌سو جگر سوختن — برون‌سو ز شادی برافروختن
چو عاجز شود مردِ چاره‌سگال — ز بیچارگی درگریزد به فال...
ز «بِه‌باد» زن فال کان سود توست — که «بِه‌بادِ» تو اصلِ بهبود توست
مرنج ار نزاری، که فربه شوی — چو گویی کزین بِهْ شوم، به شوی
ز ما قرعه بر کاری انداختن — ز کارآفرین کارها ساختن

(شرفنامه، ص ۲۴۰-۲۴۱، ب ۳-۱۱)

موضوع این بیت‌ها کمابیش همان است که رودکی در شعری با مطلع زیر آورده:

ای آن‌که غمگنیّ و سزاواری — وندر نهان سرشک همی‌باری

(دیوان رودکی، ص ۵۱۱)

و به‌ویژه بیت دوم، این شاه‌بیت رودکی را از همان شعر به یاد می‌آورد:

اندر بلای سخت پدید آرند — فضل و بزرگمردی و سالاری

(همان‌جا)

همچنین اعتقاد به «فال فرّخ» زدن و فال بد نزدن از باورداشت‌های کهن ایرانی است و در شاهنامه (ج ۶، ص ۴۹۴، ب ۱۰۳۷) نیز آمده است: «تو این فالِ بد تا توانی مزن!»، ولی نظامی توانسته است این موضوع را در ابیاتی شیوا و دلچسب بپروراند.

۴. کم‌گویی

کم‌گویی و گزیده‌گویی، یکی دیگر از سفارش‌های اخلاقی شاعر است. گمان ندارم که دراین‌باره بتوان ساده‌تر، رساتر، شیواتر و مؤثرتر از این گفت:

با اینکه سخن به لطف آب‌ست　　کم گفتن این سخن صواب‌ست
آب ارچه همه زلال خیزد　　از خوردن پُر ملال خیزد
کم گوی و گزیده گوی چون در　　تا زاندکِ تو جهان شود پر
لاف از سخنِ چو دُر توان زد　　آن خشت بود که پُر توان زد...
یک دسته گلِ دماغ‌پرور　　از خرمن صد گیاه بهتر

(لیلی و مجنون، ص ۸۴-۸۵، ب ۲۸-۳۴)

یا این بیت‌های استوار در همین معنی:

سخن بسیار داری، اندکی کن　　یکی را صد مکن، صد را یکی کن...
سخن کم گوی تا بر کار گیرند　　که در بسیار، بد بسیار گیرند

(خسرو و شیرین، ص ۵۷، ب ۱۱-۱۴)

۵. داددوستی

شاعر در آثار خود بارها به ستایش داد و نکوهش بیداد و ستم و نصیحت پادشاهان به دادگری پرداخته است (از جمله: خسرو و شیرین، ص ۸۳، ب ۲۹-۳۳؛ لیلی و مجنون، ص ۵۷۲-۵۷۳، ب ۱۷-۲۷). چه زیباست داستان راست روشن، وزیر بهرام گور، وزیری که پادشاه را به خودکامگی و آزار مردم ترغیب می‌کند:

گفت خلق آرزوطلب شده‌اند　　شوخ و گستاخ و بی‌ادب شده‌اند

(هفت پیکر، ص ۲۶۷، ب ۲۷)

تا سرانجام در اثر تبلیغ او به ستم، کار به جایی می‌رسد که:

در ده و شـــهر جـــز نفیــر نبــود   ســخنی جـز گرفـت و گیـر نبـود

(همان، ص ۲۶۸، ب ۵۴)

ولیکن در این گیرودار وزیر خود از مردم رشوت می‌گرفت و زر می‌اندوخت تا آنجا که:

جز وزیری که خانـه بـودش و گـنج   حاصل کس نبـود جـز غـم و رنـج

(همان، ص ۲۶۹، ب ۶۳)

داستان دراز، ولی بس زیبا و عبرت‌انگیز است و باید آن را به تمامی خواند (همان، ص ۲۶۶-۲۸۹).

شاعر در جایی دیگر در نکوهش جنگ و کشتار بر سرِ گرفتن مُلک می‌گوید:

که چنـدین خلائـق دریـن داروگیـر   چرا کشت باید بـه شمشیر و تیـر؟

(شرفنامه، ص ۱۱۱، ب ۸۰)

که یادآور این بیت فردوسی است:

که نفرین بر این تخت و این تاج باد   بر ایـن کُشـتن و شـور و تـاراج بـاد

(شاهنامه، ج ۶، ص ۳۰۶، ب ۱۷۳)

و باز نظامی قدرت‌های ناپایدار و زودگذر را که با ریختن خون مردم به دست می‌آید، به مالی تشبیه می‌کند که دزدی از دزدی دیگر بدزدد:

بدین داستان ماند این تـاج و تخـت   که از هندویی هنـدویی بُـرد رخـت

(شرفنامه، ص ۳۲۰، ب ۲۸)

شاعر همچنین مردم را از کینه‌توزی برحذر می‌دارد و سفارش می‌کند که اگر از کسی کینه‌ای داریم، آن را به خانواده و نزدیکان آن کس گسترش ندهیم

(اقبالنامه، ص ۱۰۹، ب ۱۴-۲۰). و به همین گونه شاعر اندرزهای بسیار دارد در نکوهش حسد (همان، ص ۱۰۹، ب ۱۲-۱۳)؛ پاس خاطر نیکنامان و ستایش نیکنامی (همان، ص ۱۱۰، ب ۲۳-۲۵)؛ پرهیز از بدگوهران (همان، ص ۱۱۰، ب ۲۶-۲۸) و غیره و غیره که هرچند روی سخن در درجهٔ نخست با فرمانروایان است، ولی سخن دارای اعتبار کلی است.

۶. اندازه در هزینه

به شعار فردوسی که «نشاید گشاد و نباید فشرد» (شاهنامه، ج ۷، ص ۱۸۱، ب ۱۱۱۵)، نظامی نیز مردم را هم از خست ورزیدن و هم از باددستی برحذر می‌دارد و در هزینه کردنِ مال، میانه‌روی را سفارش می‌کند:

بخور چیزی از مال و چیزی بده — ز بهر کسان نیز چیزی بنه
مخور جمله، ترسم که دیر ایستی — به پیرانه‌سر، بد بود نیستی
درِ خرج بر خود چنان درمبند — که گردی ز ناخوردگی دردمند
چنان نیز یکسر مپرداز گنج — که آیی ز بیهوده‌خواری به رنج...

(شرفنامه، ص ۳۸۲، ب ۶-۱۱)

۷. کار و تلاش

نظامی مردم را از بیکاری منع می‌کند و معتقد است که به کاری بی‌سود دست زدن، بهتر از بیکاری است:

فارغ منشین به هیچ جایی — می‌زن به دروغ دست و پایی
غافل مگذر به هیچ کویی — می‌کن به نفاق های و هویی

افسرده کسی‌ست مرد بیکار   خر پشت‌بریده باد بی‌بار

(لیلی و مجنون، ص ۳۰۷، ب ۴۳-۴۵)

فردوسی نیز عین همین نظر را ابراز کرده و گفته است کار بی بوی و رنگ بهتر از بیکاری است؛ چه بیکاری فگاری می‌آورد (شاهنامه، ج ۷، ص ۴۲۵، ب ۴۱۱۴-۴۱۱۵). احتمالاً نظامی از او متأثر گشته است.

۸. ترحّم به جانوران

یکی از مردمی‌ترین احساسات شاعر، مهر او نسبت به جانوران و پاس طبیعت است. او در منظومهٔ هفت پیکر به بهرام گور نسبت می‌دهد که اگر صد گور را هم به‌یک‌بار شکار می‌کرد، هیچ‌یک کمتر از چهار سال نداشت و اگر داشت، او را پس از داغ کردن رها می‌کرد تا هرکس چنین گوری را گرفت، او را دوباره آزاد کند (هفت پیکر، ص ۵۳، ب ۲۶-۳۱). و باز از بهرام گور روایت می‌کند که او هنگام قحط، پس از آنکه انبارها را به روی مردم گشود، پرندگان را نیز فراموش نکرد و دستور داد:

وآنچه زانبار خانه ماند باز   پیش مرغان نهند وقت نیاز

(همان، ص ۸۴، ب ۱۰)

ولی پراحساس‌ترین توصیف از ترحّم به جانوران، روایتِ رهانیدن مجنون آهو و گوزنی را از دام صیاد است (لیلی و مجنون، ص ۲۳۲-۲۴۳). در اینجا چند بیتی از آن را نقل می‌کنیم. مجنون به صیّاد:

دام از سر آهوان جدا کن   این یک دو رمیده را رها کن

بی‌جان چه کنی رمیده‌ای را   جانی‌ست هر آفریده‌ای را...

گـردن مـزنش کـه بی‌وفـا نیسـت / در گـردن او رسـن روا نیسـت...
وان سینه که رشک سیم ناب‌سـت / نـه درخـورِ آتـش و کباب‌سـت...
وان نافـه کـه مشـک نـاب دارد / خون ریختـنش چـه آب دارد؟...
بگـذار کـه ایـن اسـیر بنـدی / روزی دو کنـد نشـاط‌مندی...
زیـن جُفتـه‌خوری کرانـه گیـرد / بـا جفـت خـود آشـیانه گیـرد
آن جفـت کـه امشـبش نجویـد / از گـم شـدنش تـو را چـه گویـد

(همان، ص ۲۳۳-۲۴۰)

و چه زیباست این بیت در نکوهش انداختن درختان و شکار جانوران:

درخـت‌افکن بـود کم‌زنـدگانی / بـه درویشـی کشـد نخجیربـانی

(خسرو و شیرین، ص ۷۴۱، ب ۸۶)

۹. اندیشه‌های خیّامی

آبشخور بخشی بزرگ از آنچه ما اندیشه‌های خیّامی می‌نامیم، همچون باور به ناپایداری جهان و شِکوه از آن، فراخواندن به شادی و دم‌پرستی شاهنامه است، هرچند پیش از فردوسی نیز بود و به‌ویژه در همین اندک‌بیت‌هایی که از رودکی در دست است، مثال فراوان دارد و اصولاً بخشی از بینش ایرانی نسبت به زندگی و جهان است که منتها در این زمینه نیز مانند برخی موضوعات دیگر، در دریای شاهنامه بر نیروی موج آن افزوده گشته و سخنورانی چون خیّام و نظامی و سعدی و حافظ را شدیداً متأثر ساخته، ولی در عین حال در خیّام به یک بینشِ بنیادین تحول یافته است. در اشعار نظامی نیز از این دست اندیشه بسیار است. نقل همه وحتی بخشی کوچک از آن از حوصلهٔ این جستار بیرون است. ما در اینجا به بیتی چند بسنده می‌کنیم:

درین دم که داری به شادی بسیچ / که آینده و رفته هیچ‌ست، هیچ

(شرفنامه، ص ۱۷۵، ب ۷)

و:

بیا تا نشینیم و شادی کنیم / شبی در جهان کیقبادی کنیم

(همان، ص ۴۶۴، ب ۲۶)

که:

جرعه‌ای باده بر نوازش رود / بهتر از هرچه زیر چرخ کبود

(هفت پیکر، ص ۶۹، ب ۳۹)

و:

هر آن ذرّه که آرد تندبادی / فریدونی بود یا کیقبادی

کفی گِل بر همه روی زمی نیست / که بر وی خون چندین آدمی نیست

(خسرو و شیرین، ص ۴۵۳، ب ۶۴-۶۵)

یا این بیت‌های ناب:

چه خوش باغی‌ست باغ زندگانی / گر ایمن باشد از باد خزانی

چه خرّم‌کاخ شد کاخ زمانه / گرش باشد اساس جاودانه

ازآن سرد آمد این قصر دلاویز / که چون جا گرم کردی، گویدت خیز

چو هست این دیر خاکی سست‌بنیاد / به بادەش داد باید زود بر باد

ز فردا و ز دی کس را نشان نیست / که رفت آن از میان، وین در میان نیست

یک امروزست ما را نقد ایام / بَرو هم اعتمادی نیست تا شام

بیا تا یک دهن پُرخنده داریم / یک امشب را به شادی زنده داریم

به ترک خواب می‌باید شبی گفت / که زیر خاک می‌باید بسی خفت

(همان، ص ۱۷۸-۱۷۹، ب ۲۹-۳۶)

یا این ابیات:

پس آن بهتر کـه خـود را شـاد داری / درآن شـــادی خـــدا را یـــاد داری
به وقت خوشدلی چون شمع باتاب / دهــن پرخنــده داری دیــده پــرآب
چو صبح آن روشنان از گریه رستند / که برق خنـده را بـر لـب شکسـتند
چـو بـی گریـه نشـاید بـود خنـدان / وزیـن خنـده نشـاید بسـت دنـدان
بیـــاموزم تـــو را گـــر کـــار بنـــدی / که بی گریه زمـانی خـوش بخنـدی
چو خندان گـردی از فرخنـده‌فـالی / بخنـــدان تنگدســـتی را بـــه مـــالی
نـــه بینـــی آفتـــاب آســـمان را / کزآن خندد کـه خنداند جهـان را؟

(همان، ص ۷۲، ب ۱۳۸-۱۴۴)[۱]

۱۰. آرمان‌شهر

نظامی همهٔ آنچه را در آثار خود دربارهٔ اخلاق نیکو تبلیغ کرده است و در بالا برگزیده‌ای از آن آمد، در توصیف یک شهرِ آرمانی یا مدینهٔ فاضله، که نیست، ولی باید می‌بود، یکجا گرد آورده است. چکیدهٔ سخن نظامی چنین است: اسکندر پس از ساختن سدّ اسکندری به شهری می‌رسد «که بسیار کس جست و آن را نیافت»، یعنی به ناکجاآباد. شهری پر از باغ و آب روان و کشت و درود و گله‌های فراوان، ولی شهر بی پاسبان و گله بی نگهبان. چون یکی از همراهان اسکندر دست به سوی شاخی دراز می‌کند تا میوه‌ای بچیند، در دم تن او چون چوب کمان می‌خشکد. اسکندر به درون شهر می‌رود، شهری می‌بیند آراسته و پُرخواسته، از بس ایمنی بی دروازه، مردمانی مهربان و مهمان‌نواز. و چون

---

۱. نیز نک: شرفنامه، ص ۴۶۲، ب ۳-۳۷.

اسکندر سبب آن امنیت و آبادانی را می‌پرسد، بدو پاسخ چنین می‌دهند که کار آنها جز بر مدار راستی و درستی نگردد، به دادهٔ خداوند خرسند و خشنودند، در غم و شادی و هنگام نیاز، یار و یاور یکدیگرند، هرکس از آنان که زیانی بیند، دیگران آن زیان را از او بردارند، چنان‌که همه در مال و خواسته برابرند. در آن دیار از هر دانه‌ای که بکارند، هفتصد برمی‌گیرند، توکّل به خدا دارند، از سخن‌چینی و غیبت و عیب جستن و خون ریختن و زر و سیم اندوختن و تجسّس کردن در زندگی دیگران به‌دورند. به جانوران آزاری نمی‌رسانند و جز به اندازهٔ خوردِ خود شکار نمی‌کنند و ازاین‌رو دد و دام از مردم نمی‌رمند. از بسیارخواری برکنارند، ولی گرسنگی نیز نمی‌کشند. کسی از آنها در جوانی نمی‌میرد، مگر آنکه پیری دررسد که داروی آن جز مرگ نیست. هرکس که از روش آنها برگردد، او را از شهر می‌رانند. اسکندر از کار آنها به شگفتی می‌افتد و با خود می‌گوید که تا آن زمان حکایتی خوب‌تر از آن نشنیده بود و «نه در نامهٔ خسروان دیده بود» و می‌اندیشد که اگر پیش از این به دیدار چنین مردمانی رسیده بود، دیگر به گرد جهان نمی‌گشت (اقبالنامه، ص ۱۸۱، ب ۸۱-۱۷۲). روایت نظامی در تفسیر ابوالفتوح رازی و کشف الاسرار میبدی نیز آمده است (نک: «فلسفهٔ یونان در بزم اسکندر»، ص ۴۹۷). از سوی دیگر، این روایت با روایت دیدار اسکندر با برهمن در شاهنامه (ج ۶، ص ۷۴-۷۸) نیز شباهت‌هایی دارد. این روایت همچنین جهان جمشیدی را به یاد می‌آورد که در آن بیماری و پیری و درد و مرگ راه نداشت و مردمان از رامش و آرامش و آبادانی و فراوانی برخوردار بودند (همان، ج ۱، ص ۴۱، ب ۱۰-۵۸؛ نیز نک: شناخت اساطیر ایران، ص ۵۵-۵۷). بااین‌همه، نمی‌توان گفت نظامی به تقلید از این پیش‌نمونه‌ها نظرپردازی کرده است، بلکه هرکس آثار

شاعر را با دقت خوانده، دریافته است که او از نابسامانی‌های جامعه و ستمی که از سوی صاحبان قدرت بر مردم می‌رفت و از ویران کردنِ طبیعت و کشتار جانوران شدیداً در رنج بود.

۱۱. نظر نظامی نسبت به زن

در ادبیات بیشتر مردم جهان در دوران باستان و سده‌های میانه و از جمله در ادبیات فارسی، زن اگر نه آفریدهٔ شیطان، ولی پیامبر اوست تا مردان صالح را از راه راست بیرون برد و کارش جر دلبری و بی‌وفایی و مکر نیست. شاهنامه تنها اثرِ ادبِ فارسی است که در آن زنان جز موارد اندکی و آن هم غالباً از زبان اشخاص داستان و نه سرایندهٔ آن، در نقشِ دلدار و زوجه و مادر و جنگنده و رهنمون مورد ستایش‌اند. در آثار نظامی، زن مانند آثار دیگر ادب فارسی و حتی در رأس آن، موجودی نابکار است، یعنی نظامی را می‌توان به اصطلاحی که در زمانهٔ ما رایج شده است «زن‌ستیز» نامید. برای مثال، اسکندر با آنکه نوشابه را زنی کاردان می‌داند که «به فرهنگِ مردی دلش روشن‌ست» (شرفنامه، ص ۲۶۴، ب ۲۱۴)، ولی باز بدین نتیجه می‌رسد که:

مشو بر زن ایمن که زن پارساست — که خر بسته بهْ، گرچه دزد آشناست

(همان، ص ۲۶۴، ب ۲۲۰)

و ازاین‌رو: «زن آن بهْ که در پرده پنهان بود» (همان، ص ۲۶۴، ب ۲۱۸).

اسکندر همچنین دربارهٔ زنان قبچاق که حجاب نمی‌شناسند و مردان آنها نیز مخالفتی با آن ندارند، معتقد است:

زنـی کـو نمایـد بـه بیگانـه روی — ندارد شـکوه خـود و شـرم شـوی

اگر زن خود از سنگ و آهن بود		چو زن نام دارد، نه هم زن بود؟!

(همان، ص ۴۰۰، ب ۳۰-۳۱)

در اینجا ایراد نه بر عقیدهٔ شاعر به لزوم پوشیدگی زنان، که پیروی از آداب اسلامی و ایرانی است، بلکه بر این عقیدهٔ اوست که زن چه با حجاب و چه بی حجاب، دارای سرشتی زشت است.

زنان پرحرف‌اند:

نوش‌لب زان منش که خوی بود		زن بُد و زن زیاده‌گوی بود

(هفت پیکر، ص ۸۹، ب ۳۰)

زن زود دل می‌بازد:

بود خوب و جوان و نادره‌گوی		زن که این دید، ازو تو دست بشوی

(همان، ص ۲۴۷، ب ۷۰)

بر زن نباید ایمن بود و زن آنجا می‌رود که زر است:

بر زن ایمن مباش، زن کاهست		بردش باد هر کجا راهست

زن چو زر دید، چون ترازوی زر		به جوی با جوی درآرد سر

(همان، ص ۱۵۹، ب ۱۵۸-۱۵۹)

در بیت دوم می‌گوید: همچون ترازوی زرکشی که زر را حتی به سنگِ یک جو نشان می‌دهد، زن نیز به یک جو زر به دنبال هر جومنشی روانه می‌گردد. و باز می‌گوید: زن در جوانی چو کودکان خام است و در رسیدگی چون انگور روسیاه:

زن چو انگور و طفل بی‌گنهست		خام سرسبز و پخته روسیهست

(همان، ص ۱۵۹، ب ۱۶۱)

زنان بی‌شرم و بی‌باک‌اند: «چو زن گفتی، کجا شرم و کجا ترس؟!» (خسرو و شیرین، ص ۵۹۷، ب ۲۹)

بیت‌های زیر نیازی به شرح ندارد:

بسا زن کو صد از پنجه نداند عطارد را به سحر از ره براند
زنان مانند ریحان سفالند درون‌سو خبث و بیرون‌سو جمالند
نشاید یافتن در هیچ برزن وفا در اسب و در شمشیر و در زن
وفا مردی‌ست، بر زن چون توان بست؟ چو زن گفتی بشوی از مردمی دست
بسی کردند مردان چاره‌سازی ندیدند از یکی زن راست‌بازی
زن از پهلوی چپ گویند برخاست مجوی از پهلوی چپ، پهلوی راست

(همان، ص ۳۴۱، ب ۱۹-۲۴)

در بیت دوم می‌گوید: زنان مانند گلی هستند که در گلدان سفالین روییده باشد؛ بیرون آن زیبا و زیر آن زشت است. و باز در بی‌وفایی زن گفته است:

زن گر نه یکی، هزار باشد در عهد کم استوار باشد
چون نقش وفا و عهد بستند بر نام زنان قلم شکستند
زن دوست بود، ولی زمانی تا جز تو نیافت مهربانی
چون در برِ دیگری نشیند خواهد که تو را دگر نبیند
زن میل ز مرد بیش دارد لیکن سوی کام خویش دارد
زن راست نبازد آنچه بازد جز زرق نسازد آنچه سازد
بسیار جفای زن کشیدند در هیچ زنی وفا ندیدند
مردی که کند زن‌آزمایی زن بهتر از او به بی‌وفایی
زن چیست؟ نشانه‌گاه نیرنگ در ظاهر صلح و در نهان جنگ
در دشمنی آفت جهان‌ست چون دوست شود هلاک جان‌ست

گویی که بکن، نمی‌نیوشد[1] گویی که مکن، دومرده کوشد
چون غم خوری، او نشاط گیرد چون شاد شوی، ز غم بمیرد
این کار زنان راست‌بازست افسون زنان بد درازست
(لیلی و مجنون، ص ۲۷۴-۲۷۵، ب ۲۶-۳۸)

آنچه در آثار شاعر در ستایش زن آمده، دو سه بیتی بیش نیست و آن نیز از نگاه امروزین بیشتر نکوهش است تا ستایش:

نه هر کو زن بود، نامرد باشد زن آن مردست کو بی‌درد باشد
بسا رعنازنا کو شیرمردست بسا دیبا که شیرش در نوردست
(خسرو و شیرین، ص ۷۳۶، ب ۳۸-۳۹)

و:

زن‌کشی کار شیرمردان نیست زن خود از جنس هم‌نبردان نیست
(هفت پیکر، ص ۹۰، ب ۴۶)

بااین‌همه، برای رعایت انصاف، روایتِ «کنیزکِ چنگی و بهرام گور» (همان، ص ۷۷-۹۹) را باید توجهی به سود زن گرفت، هرچند از قبح نظریات بالا چیزی نمی‌کاهد.

۱۲. نظر نظامی نسبت به اقوام و نژادها و مذاهب

در ادب فارسی، نظر نیک و بد به اقوام و نژاد و آیین و آداب و ادیان بیگانه، کمابیش از یک بینش واحد و ثابت پیروی می‌کند که تا حدّ زیادی بخشی از

---

۱. در اصل (چاپ مسکو) «بَرو نکوشد» آمده که از دید قافیه اشکال دارد. متن برگرفته از چاپ وحید دستگردی است که در زیرنویس‌های چاپ مسکو هم با نشانهٔ اختصاری «ر» از آن یاد شده است.

زبان شعر و صنایع ادبی شده است. بدین ترتیب آنچه دراین‌باره در آثار نظامی آمده است، با نوسان‌ها و شدّت و ضعف‌هایی در دیگرِ آثارِ ادب فارسی پیش از او و پس از او نیز یافت می‌شود. در اینجا به ذکر چند مثال بسنده می‌کنیم:

رومیان در آثار نظامی، مانند آثار دیگر ادب فارسی، سفیدپوست و زیبا و کلاًّ مثبت توصیف گشته‌اند، ولی یک جا آنها از زبان روسیان مردمی زیبا، ولی اهل آرایش و بوی و رنگ و شرابخوار و تن‌پرور و سختی‌ندیده معرّفی شده‌اند (شرفنامه، ص ۴۰۶، ب ۳۵-۴۵؛ خسرو و شیرین، ص ۴۶۸، ب ۳۳).

روسیان، مردمی هستند سرخ‌روی و شغل آنها مطربی است (خسرو و شیرین، ص ۷۳۶، ب ۴۵؛ شرفنامه، ص ۴۰۸، ب ۶۱؛ ص ۴۱۲، ب ۲۳؛ ص ۴۳۰، ب ۲۶۰). می‌توان گفت مردم روس یا سَقلاب در آثار نظامی به‌علت نزدیکی جغرافیایی شاعر به سرزمین آنها، به نسبت جای بیشتری دارند تا در دیگرِ آثارِ ادب فارسی.

سیاهان، درست نقطهٔ مقابل رومیان، مردمانی زشت‌اند و افزون بر این، بی‌خرد، شقی، دیوسار، آدمی‌خوار، دوالک‌باز[1] و شغل آنها مطربی است و با غم آشنایی ندارند (خسرو و شیرین، ص ۴۶۸، ب ۳۳؛ ص ۵۱۰، ب ۳۳؛ ص ۶۸۴، ب ۱۴۴؛ ص ۷۳۶، ب ۴۵؛ هفت پیکر، ص ۵۶، ب ۱۸؛ شرفنامه، ص ۱۰۰، ب ۲۴۳؛ ص ۱۶۴، تب ۶۳).

ترکان زیباروی‌اند (هفت پیکر، ص ۳۴، ب ۱۱۳). یک جا آمده است: «ترکِ عجمی به دل ربودن» (لیلی و مجنون، ص ۱۱۲، ب ۶۰) که در اینجا «ترک» به معنی

---

۱. دوالک‌بازی گونه‌ای بازی با تسمه و حلقه و کنایه از حقه‌بازی است.

مطلق «زیبارو» است، مانند «ترک شیرازی» در شعر حافظ (دیوان حافظ، ص ۳). ترکان، غارتگر (خسرو و شیرین، ص ۲۷۳، ب ۱۶۷؛ ص ۴۸۸، ب ۲۳)؛ عامی: «نه آن ترکم که من تازی ندانم» (خسرو و شیرین، ص ۵۹۰، ب ۳۲)؛ بی‌وفا و دارای نژاد و زبانی کم‌پایه (لیلی و مجنون، ص ۴۲، ب ۳۴-۳۵) و فتنه‌گرند: «که بی فتنه ترکی ز مادر نزاد» (شرف‌نامه، ص ۳۷۲، ب ۲۵۹).

هندوان به‌ویژه در موی و چشم و خال زیبایند (خسرو و شیرین، ص ۱۹۶، ب ۵؛ ص ۵۴۸، ب ۲۷)؛ شغل آنها بازیگری و معلق‌زنی و گوی‌بازی[۱] و شعبده‌بازی و دزدی و پاسبانی است (شرفنامه، ص ۱۰۲، ب ۲۵۷؛ خسرو و شیرین، ص ۲۷۳، ب ۱۶۷؛ ص ۵۳۴، ب ۸؛ ص ۵۳۷، ب ۳۱؛ ص ۵۹۸، ب ۳۶؛ ص ۶۳۵، ب ۱۷؛ مخزن الاسرار، ص ۱۱۳، ب ۲۲)؛ از هر دو هندو یکی پاسبان است و دیگری دزد (شرفنامه، ص ۳۷، ب ۹۸)؛ دین آنها آفتاب‌پرستی است (هفت پیکر، ص ۲۲۱، ب ۴۴۳). مردمی جادوگرند و سرزمین آنها چون بابل جادوستان است (خسرو و شیرین، ص ۳۷۵، ب ۱۴؛ شرفنامه، ص ۳۷۶، ب ۱۰).

یهودیان مردمانی کین‌سرشت‌اند (هفت پیکر، ص ۱۷۵، ب ۲۱۲) که به عیسی ستم کردند (لیلی و مجنون، ص ۷۸، ب ۵۳) و سکّهٔ مسین را زراندود می‌کنند (شرفنامه، ص ۳۷، ب ۹۶)، یعنی به اصطلاح امروز اسکناس تقلبی چاپ می‌کنند. شاعر همچنین به وصلهٔ زردی که یهودیان می‌بایست بر جامهٔ خود بدوزند، به چشم تحقیر نگریسته است (هفت پیکر، ص ۱۷۷، ب ۲۴۶-۲۴۹). ختن و ارمن و کشمیر سرزمین زیبارویان است (خسرو و شیرین، ص ۴۸۶، ب ۸-۱۱).

---

۱. انداختن و گرفتن چند گوی بر هوا.

شاعر بالاترین نفرت خود را نثار زردشتیان کرده است. در ادب فارسی، گذشته از شاهنامه و اشعار دقیقی و بهرام پژدو، زردشتیان که عموماً گبر نامیده می‌شوند، به‌سبب نسبت آتش‌پرستی به آنها، هدف سرزنش و نکوهش‌اند. از سوی دیگر، در اشعار برخی از شاعران و عرفای ما، زردشت و مغان نماد آزاداندیشی و رهایی از تعصب مذهبی و زهد خشک و روی و ریا نیز به شمار می‌روند. در اشعار نظامی مثال چنین نظریاتی کمتر یافت می‌شود، بلکه شاعر در هر فرصتی از حمله و نیش و کنایه فروگذار نکرده است. برای مثال، یک جا ایرانیان قدیم را به‌سبب دین آنها «یاوگیان عجمی» می‌نامد (مخزن الاسرار، ص ۲۱، ب ۳). اسکندر همهٔ آیین‌های ایرانیان را پاس می‌دارد، «به‌جز رسم زردشت آتش‌پرست» (شرفنامه، ص ۵۵، ب ۳۱)، و شاعر سفارش می‌کند که به خورشید نیز باید پشت کرد که زردشتی است (مخزن الاسرار، ص ۹۳، ب ۳۴)؛ اسکندر حتی دختران ایرانی را از تجاوز مغان نجات می‌دهد و به ایرانیان فرمان می‌دهد که از آتش‌پرستی و پیروی از مغان دست بکشند (شرفنامه، ص ۲۰۷-۲۰۹، ب ۹-۴۵).

در زیر چند نمونه از ابراز تنفّر شاعر نسبت به دین زردشتی را نقل می‌کنیم.

در ستایش اسکندر آمده است:

همه نقش نیرنگ‌ها پاره کرد　　مغان را ز میخانه آواره کرد
جهان را ز دین‌های آلوده شست　　نگه داشت بر خلق دین درست
به ایران‌زمین از چنان پشتی　　نماند آتش هیچ زردشتی

(همان، ص ۲۰۹، ب ۳۸-۴۰)

اسکندر به یک‌یک شهرهای ایران، همچون نیشابور و ری و بلخ، می‌تازد و مغان و موبدان و هیربدان را می‌کشد و آتشکده‌ها را ویران می‌کند:

بفرمــــود تـــا آتـــش موبـــدی / کُشـند، از هنرمنـدی و بخـردی...

به هرجـا کـه او آتشـی دیـد، جُسـت / هم آتش فروکشت و هم زند شُست...

بسـی آتـش هیربـد را بکشـت / بسـی هیربـد را دوتـا کـرد پشـت

(همان، ص ۲۱۰-۲۱۱، ب ۵۷-۶۸)

هر آتشگهی کامـد آنجـا بـه دست / چو یخ سرد کردش بـر آتش‌پرست

چـو بشکسـت بـر هیربـد پشـت را / برانـــداخت آیـــین زردشـــت را

(همان، ص ۳۲۲، ب ۷۵-۷۶)[۱]

بااین‌همه بدگویی و دشمنی با زردشت و دین و آیین او، در چند جا نیز سخن به ستایش رفته و از جمله کتاب زردشت بهشتی نامیده شده است:

زنـــدواف از بهشـــت نامـــهٔ زنـــد / در شب آورد و خوانـد حرفـی چنـد

(هفت پیکر، ص ۲۶۵، ب ۳۷)

و یک جا کتاب زردشت را «روشن‌نامهٔ خداوند گیتی» (خسرو و شیرین، ص ۲۲۰، ب ۲۹) می‌نامد و از آواز موبدان زندخوان سخن می‌گوید:

چو قوارع زبوری به فصاحت انـدر آرم / ببرم زبـان موبـد بـه نشـید زنـدخوانی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۶، ب ۵۶۴)

این نکته نیز درخور توجه است که شاعر از هیچ‌یک از جشن‌های ایرانی چون نوروز و مهرگان و حتی سده به بدی یاد نکرده است، محتملاً ازاین‌رو که در این زمان، و حتی دیری پیش از آن و صد و اندی سال پس از ظهور اسلام، ریشهٔ مذهبی این جشن‌ها فراموش شده بود و در شمار آیین‌های ملی درآمده بود.

---

۱. نیز نک: شرفنامه، ص ۳۲۴، ب ۱۰۱-۱۰۸.

۱۳. ایران‌گرایی و ایران‌ستایی

نظامی با وجود نفرتی که به دین بهی ابراز داشته، سراینده‌ای ایران‌دوست و ایران‌ستاست. او نه‌تنها خمیرهٔ دو تا از داستان‌های خود، یعنی خسرو و شیرین و هفت پیکر را از شاهنامه گرفته است، بلکه همهٔ آثار او پر است از اشاره به اساطیر و تاریخ و روایت‌های ایران کهن که شاعر همیشه با غرور و احترام از آن یاد می‌کند و بدان می‌بالد. حتی در مخزن الاسرار که یک منظومهٔ عرفانی ـ اخلاقی و بیشتر اسلامی است و با تاریخ و فرهنگ ایرانِ کهن سخنی ندارد، شاعر بارها از اساطیر و پادشاهان ایران همچون جمشید، ضحّاک، فریدون، کیخسرو، نوشین‌روان، نریمان، سام، سیمرغ نام برده است و حتی موضوع سه تا از حکایت‌های این کتاب را به نوشین‌روان (مخزن الاسرار، ص ۹۵) و فریدون (همان، ص ۱۳۶) و جمشید (همان، ص ۲۲۱) نسبت داده است و در حقّ فریدون از جمله می‌گوید: «مُلک هزارست و فریدون یکی» (همان، ص ۲۲۰، ب ۲۳). و باز در همین کتاب ایران را به روز و عرب را به شب مانند کرده و خطاب به پیامبر(ص) می‌گوید:

سوی عجم ران، منشین در عرب   زردهٔ روز اینک و شبدیزِ شب

(همان، ص ۲۵، ب ۴)

یا در اقبالنامه از زبان ارسطو در ستایش مقام بالاتر ایرانیان به اسکندر می‌گوید:

کسی را که باشد ز دهقان و شاه   به اندازهٔ پایه نه پایگاه

(اقبالنامه، ص ۱۱۱، ب ۴۲)

دو بیت زیر که مضمون آن اشاره به این باورداشتِ کهنِ ایرانی دارد که ایرانشهر بخشِ میانی و بهترِ جهان است،[1] معروف اهل ادب است:

---

۱. دراین‌باره نک: «شاهنامهٔ فردوسی»، ص ۱۵۹–۱۶۰.

همه عالم تن است و ایران دل　　نیست گوینده زین قیاس خجل
چون که ایران دل زمین باشد　　دل ز تن بهْ بود یقین باشد
(هفت پیکر، ص ۲۰۴، ب ۲۴-۲۵)

شاعر پادشاهان ایران را با وجودِ اعتقاد خود به آتش‌پرستی آنها، در دادگستری سرمشق مسلمانان می‌داند. او در آغاز خسرو و شیرین، سیاست هرمز را نسبت به پسرش پرویز به‌سبب تجاوز اسب او به کشتِ دهقان، بهانه کرده و می‌گوید:

سیاست بین که می‌کردند ازین پیش　　نه با بیگانه، با دردانهٔ خویش
کجا آن عدل و آن انصاف سازی　　که با فرزند از ایشان رفت بازی
کنون گر خون صد مسکین بریزد　　ز بندِ یک قراضه برنخیزد
جهان زآتش‌پرستی شد چنان گرم　　که بادا زین مسلمانی تو را شرم
مسلمانیم ما، او گبر نام است　　گر آن گبری، مسلمانی کدام است؟!
(خسرو و شیرین، ص ۸۳، ب ۲۹-۳۳)

همچنین سرگذشت و سرنوشت شاهان و پهلوانان کهن و اشاره به اساطیر ایرانی، بارها مثالِ افسوس شاعر از ناپایداری جهان و بی‌مهری اوست:

کجا رستم و زال و سیمرغ و سام　　فریدون و فرهنگ و جمشید و جام[1]
زمین خورد و تا خوردشان دیر نیست　　هنوزش ز خوردن شکم سیر نیست
(شرفنامه، ص ۲۰۱، ب ۱۴۸-۱۴۹)

وزیر بهرام گور چون می‌خواهد مردم را به چشم پادشاه ناسپاس جلوه دهد، با دریغ از سرنوشت بزرگان پیشین ایران یاد می‌کند:

---

۱. جام گیتی‌نمای.

خوانـنده باشـی ز درس غمزدگـان / که سیاوش چه دیـد ازیـن ددگـان
جاهِ جمشید، خوار چـون کردنـد / سـرِ دارا بـه دار چـون کردنـد

(هفت پیکر، ص ۲۶۷، ب ۳۴-۳۵)

و باز در داستان لیلی و مجنون، شاعر شاهان و مردم روزگار خود را با شاهان و مردم ایران کهن مقایسه می‌کند و افسوس می‌خورد:

رفتنـد کیـان و دین‌پرسـتان / ماندنـد جهـان بـه زیردسـتان
ایـن قـوم گیـایِ آن کیان‌انـد / بـر جـای کیـان نگـر کیان‌انـد[1]

(لیلی و مجنون، ص ۳۰۸، ب ۴۷-۴۸)

و باز در همین کتاب، مجنون در سوگ لیلی از مرگ بزرگان ایران یاد می‌کند و نه از رفتگان سامی و عرب: «کو خسرو و کیقباد و کو جم؟» (همان، ص ۵۱۹، ب ۱۱۱؛ نیز نک: همان، ۵۷۰، ب ۲-۴). همچنین در شرفنامه، شاعر بر زبان اسکندر می‌نهد که:

کیان را کـی از ملـک بیـرون کـنم / من این رهزنی با کیان کی کـنم؟!

(شرفنامه، ص ۱۳۹، ب ۳۶)

یا از زبان وزیر اسکندر به او می‌گوید:

درین بوم بیگانه کـم کـن نشسـت / مکن خویشتن را بـدو پـای‌بسـت
تـو نتـوانی ایـن ملـک را داشـتن / نـه بـر وارثـان نیـز بگذاشـتن...
زمـین عجـم گورگـاه کـی اسـت / در او پای بیگانه وحشی‌پی اسـت

(همان، ص ۲۳۶، ب ۵۰-۵۴)

هنگامی که در بزم اسکندر زنی چنگی سرود می‌خواند، اسکندر را چهار بار

---

۱. گویا حزین از این بیت آخر متأثر شده است که می‌گوید: «نوبـت ز کیـان بـه ماکیـان افتادهسـت!» (دیوان حزین لاهیجی، ص ۷۷۴)

به شاهان ایران، یعنی کیخسرو، جمشید، فریدون و کیقباد مانند می‌کند و تنها یک بار به سلیمان و سپس خود را نیز به درفش کاویانی (همان، ص ۴۶۶، ب ۵۸-۶۳). متأسفانه چاپ‌های خمسه فهرست اعلام ندارد تا بتوان به حساب دقیق درصدِ بالای کاررفتِ نام‌های ایرانی را نسبت به نام‌های سامی نشان داد. همین دلبستگی را شاعر نسبت به جشن‌های ایرانی نشان داده است:

به جشن فریدون و نوروزِ جم — که شادی سترد از جهان نام غم

(همان، ص ۲۷۵، ب ۳)

ولی شاعر نازک‌ترین احساسات ایرانی خود را در سوگ بر مرگ دارا نشان داده که توصیف آن مشهور و دراز است. ما در اینجا به چند بیتی از آن بسنده می‌کنیم:

چه دستی که بر ما درازی کنی — به تاج کیان دست‌یازی کنی
نگه دار دستت که داراست این — نه پنهان، چو روز آشکاراست این...
سکندر بنالید کای تاجدار — سکندر منم، چاکر شهریار...
دریغا به دریا کنون آمدم — که تا سینه در موجِ خون آمدم
چرا مرکبم را نیفتاد سم — چرا پی نکردم درین راه گم...
دریغا که از نسل اسفندیار — همین بود و بس، ملک را یادگار...
به نزدیک من یک سرِ موی شاه — گرامی‌تر از صد هزاران کلاه...
مباد آن گلستان که سالار او — بدین خستگی باشد از خار او
نفیر از جهانی که داراکُش‌ست — نهان‌پرور و آشکاراکُش‌ست

(همان، ص ۱۸۳-۱۸۵، ص ۱۲۱-۱۴۹)

در اینجا اگر از علتِ این مغایرت میانِ دلبستگی و احساس عمیق شاعر به تاریخ کهن ایران و روایات ملی آن از یک سو و بیزاری شاعر از دین نیاکان او و از

سوی دیگر، پرسیده شود، به گمان نگارنده پاسخ آن را باید در تحول و افول جنبش شعوبیه در درون ایران و در چهارچوب ادب فارسی جُست. در زمان دقیقی هنوز ایران‌گرایی و بزرگداشت دین بهی از هم جدا نیست. فردوسی با وجود اعتقاد راسخش به مذهب تشیّع، از دین نیاکان با احترام یاد می‌کند. به اسدی که می‌رسیم، اگرچه همچنان عجم بر عرب برتری دارد، ولی مسلمان برتر از مغ است (نک: «اسدی طوسی»). همین نظر اسدی و حتی شدیدتر از آن در نظامی مشهود است. و اما اینکه از سدهٔ پنجم کم‌کم زردشت و آیین او در سخن بسیاری از سرایندگان و عرفا نماد آزاداندیشی و اعتراض به زهد و ریا می‌گردد، بیشتر موضوع اشعار کوتاه و به‌ویژه غزل و رباعی است و کمتر موضوع منظومه‌های داستانی. ازاین‌رو در داستان‌های نظامی نیز از این گونه اندیشه‌ها اثری نیست، ولی در عوض در اشعار کوتاه او مثال دارد. از جمله در غزلی با مطلع «دوش رفتم به خرابات، مرا راه نبود...»، آمده است:

گفتمش در بگشا، گفت برو، هرزه مگوی

کاندرین وقت کسی بهر کسی در نگشاد

این نه مسجد، که به هر لحظه درش بگشایند

که تو دیر آیی و اندر صفِ پیش استی زود

ایـن خرابات مغان است، دَرو زنده‌دلند

شاهد و شمع و شراب و غزل و بانگ و سرود

هرچه در جملهٔ آفاق، در اینجا حاضر

مؤمن و ارمنی و گبر و نصاری و یهود...

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۸۵، ب ۹۶۴-۹۷۷)

روی‌هم‌رفته باید گفت نظامی، مانند شاعر ارّانی و معاصر خود خاقانی

شروانی، به تاریخ و فرهنگ ایران کهن از همه حماسه‌سرایانِ پس از اسدی طوسی دلبستگی بیشتری دارد، ولی متأسفانه این دو شاعر در صفات ناپسند خودستایی و زن‌ستیزی و دشوارگویی نیز شریک‌اند.

۱۴. خودستایی

در ادب فارسی، بسیاری از شاعران ابیاتی نیز در ستایش هنر خود سروده‌اند و گویا شاعران اَرّان در این زمینه از سرایندگان دیگر گوی سبقت برده‌اند، ولی خودستایی در آثار نظامی حدّ و حصری نمی‌شناسد. تنها همین نکتهٔ ساده که شاعر در منظومه‌های خود، به شمارش نگارنده بیش از صد بار نام خود را ذکر کرده است، هرچند برخی را در رابطه با نکوهش و اندرز به خود، یعنی ظاهراً از سر تواضع آورده باشد، باز نفس این کار شدّت خودشیفتگی شاعر را آشکار می‌سازد و تازه این‌ها غیر از مواردی است که شاعر در دیوان خود به رسم تخلّص از خود نام برده است. گذشته از این موارد که یاد شد، شاعر در هر فرصتی چند بیتی در ستایش هنر خود سروده است. برای مثال، در هفت پیکر خطاب به ممدوح می‌گوید که اسکندر ارسطو را داشت، نوشین‌روان بزرگمهر را، پرویز باربد را، ملکشاه نظام‌الملک را و تو که از آنها بالاتری نظامی را (هفت پیکر، ص ۲۵، ب ۳۵-۴۰). در جایی دیگر، کار شاعران دیگر را زرق کیمیاساز و کار خود را کارنامهٔ ابدی می‌نامد و آن را از همهٔ آثار گذشته و آینده بالاتر می‌داند و شعر خود را به خوراکی مانند می‌کند که در پختِ آن هفت افزار، یعنی هفت ادویهٔ اصلی، به کار رفته و شاعر آن را با جان خود چاشنی گرفته، یعنی آن از هر آلودگی پالوده و یکسره نوش است (همان، ص ۲۵-۲۶، ب ۴۹-۵۶). شاعر کار

فردوسی را نقره ساختن از مس و کار خود را زر ساختن از نقره می‌داند (همان، ص ۶۵، ب ۱۰-۱۲). برای مثال، اگر در جایی فصلی را با سه بیت در ستایش تواضع آغاز کرده (خسرو و شیرین، ص ۷۶۶، ب ۱-۳)، همان فصل را با بیش از پنجاه بیت در خودستایی به پایان برده است (همان، ص ۷۷۲-۷۸۱، ب ۵۰-۱۱۲).

اگر از زبان شاعر بیت‌هایی در ستایشِ فروتنی و نکوهشِ خودبینی می‌شنویم:

آن‌کس که به چشم بد درآید　　زان بهْ که به چشم خود درآید

(لیلی و مجنون، ص ۴۵۰، ب ۷۶)

و:

که آشفتهٔ خویش چندین مباش　　ببین خویشتن، خویشتن‌بین مباش

(اقبالنامه، ص ۱۲۶، ب ۷)

یا:

گفت فرود آی و زخود دم مزن　　ورنه فرود آرمت از خویشتن

(مخزن الاسرار، ص ۶۰، ب ۲۱)

و نیز:

نه هرک ایزدپرست، ایزدپرستند　　که خود را قبله سازد، خودپرستند

ز خود برگشتن‌ست، ایزدپرستی　　ندارد روز با شب هم‌نشستی

خدا از عابدان آن را گزینند　　که در راه خدا خود را نبینند

نظامی جام وصل آن شب کنی نوش　　که بر یادش کنی خود را فراموش

(خسرو و شیرین، ص ۱۱، ب ۳۷-۴۰)

در مقابل، همچون واعظ بی‌عمل، صد چندان در ستایش خویش سروده است. برای مثال، این سه بیت بهترین توصیف شاعر از خودشیفتگی خویش است:

ندانم کسی کو به جان و به تن　　مرا دوست‌تر دارد از خویشتن

ز مهر کسان روی برتافتم　　کس خویش هم خویش را یافتم

بـر عاشـقان گـر بـدی بـد شـوم — همان بهْ که معشوق خود خود شوم

(شرفنامه، ص ۳۵، ب ۷۲-۷۴)

نقل همهٔ بیت‌هایی که شاعر در خودستایی و خودشیفتگی و خویشتن‌مرکزی سروده، از حوصلهٔ این پژوهش بیرون است.[1] خودستایی شاعر در منظومه‌های او پایان نمی‌گیرد، بلکه در دیوان او نیز ادامه می‌یابد. از جمله در قصیده‌ای بدین مطلع:

ملک‌الملوک فضلم به فضـیلت معـانی — زمی و زمـان گرفتـه بـه مثـال آسـمانی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۵، ب ۵۴۶)

سراسر به ستایش خود پرداخته است. این نیز که شاعر در همین قصیده می‌گوید:

پس ازین‌همه مناقب، خجلم، خجل، پشـیمان

کـه ثنـای خـویش گفـتن، بـود از تُهی‌میـانی

(همان، ص ۲۵۷، ب ۵۷۳)

چیزی از قبح کار او نمی‌کاهد، به‌ویژه اینکه پس از این بیت، مطلع نخست قصیدهٔ مَنَمیهٔ خود را با این بیت به پایان می‌برد:

---

۱. در اینجا جای برخی از آنها را به دست می‌دهیم تا جویندگان را راهنما باشد. جز آنچه در بالا آمد، نک: مخزن الاسرار، ص ۳۷-۳۸، ب ۱۳-۲۷؛ ص ۴۷-۴۸، ب ۵۶-۶۶؛ ص ۲۴۶-۲۴۸، ب ۸-۲۳؛ خسرو و شیرین، ص ۲۴، ب ۱۶-۱۹؛ ص ۲۶، ب ۲۹-۳۱؛ ص ۶۹-۷۰، ب ۱۱۱-۱۲۰؛ ص ۲۰۰، ب ۳۶؛ ص ۳۳۷، ب ۴۱-۴۵؛ ص ۷۰۹-۷۱۰، ب ۱-۸؛ ص ۷۸۹-۷۹۰، ب ۷۸-۸۹؛ ص ۷۹۴-۷۹۵، ب ۱۳۴-۱۴۰؛ لیلی و مجنون، ص ۲۶، ب ۸-۱۰؛ ص۴۱، ب ۲۲-۲۴؛ ص ۶۹، ب ۲۴-۲۵؛ ص ۷۱-۷۸، ب ۱-۵۵؛ ص ۸۲، ب ۱۵؛ هفت پیکر، ص ۶۵، ب ۱؛ ص ۳۰۰-۳۰۳، ب ۲۳-۷۳؛ شرفنامه، ص ۲۱-۲۲، ب ۱۸-۳۶؛ ص ۳۱، ب ۱۲-۱۸؛ ص ۳۲-۳۹، ب ۲۹-۱۲۴ (بیشتر بیت‌ها)؛ ص ۴۳، ب ۵۱-۵۴؛ ص ۶۲-۶۳، ب ۳۴-۴۸؛ ص ۷۵، ب ۴-۱۰؛ ص ۱۱۸، ب ۵-۱۰؛ ص ۲۰۹، ب ۴۸-۵۳؛ ص ۳۵۴-۳۵۵، ب ۳-۱۶؛ ص ۴۹۸-۴۹۹، ب ۳۹-۵۹؛ ص ۵۰۲، ب ۳۱-۳۵؛ اقبالنامه، ص ۸، ب ۱-۱۲؛ ص ۱۲-۱۴، ب ۷۹-۱۰۳؛ ص ۲۳، ب ۱۷؛ ص ۱۰۲، ب ۱۶۰-۱۶۶؛ ص ۲۲۶-۲۲۸، ب ۱-۳۵.

سر این جریده برنه، در آن قصیده بگشا   که برند بُقعه بُقعه، فضـلا بـه ارمغـانی

(همان، ص ۲۵۷، ب ۵۷۴)

کمترین ستایش شاعر از خود این مصراع است که: «گُل ز نظامی شکراندازتر» (مخزن الاسرار، ص ۶۵، ب ۷۵). البته تردیدی نیست که خودستایی‌های شاعر از جنس لافِ بی‌مایگان نیست، بلکه برخاسته از آگاهی به‌حقِّ شاعر از هنر خود و غرور بایستهٔ او از شیوهٔ نوی است که در سخن آورده؛ هنری که در آن جگر سوزانده و شیوه‌ای که در آن استخوان شکانده است. و نیز گونه‌ای پیش‌دفاع از خود است در برابر حاسدان و تهی‌مایگان. به‌هرروی، باز باید گفت که شاعر از مرز خود بسیار گام فراتر رفته است. فردوسی نیز درشاهنامه در سه چهار جا و آن هم در اندک‌بیت به ستایش از اثر خود پرداخته است. از جمله در سه بیتی که معروف خاص و عام است و با این مصراع آغاز می‌گردد: «بناهای آباد گردد خراب...» (شاهنامه، ج ۴، ص ۱۷۳، ب ۶۶-۶۸). نظامی نیز یک جا چهار بیتی در ستایش خود سروده که بسیار زیباست و به همان اندازه که سخن فردوسی حماسی و پُرهیبت و شورانگیز است، توصیف نظامی نیز غنایی و پُرخیال و لطیف است. اگر شاعر همین یک مورد یا در نهایت سه چهار مورد کوتاه دیگر را نگه می‌داشت و بقیه را حذف می‌کرد، لطف کارش بیشتر بود:

شنیدم کـه بـالای ایـن سـبزفرش   خروسی سپیدست در زیرِ عـرش

چـو او برزنـد طبـل خـود را دوال   خروسـان دیگـر بکوبنـد بـال

همانـا کـه آن مـرغِ عرشـی مـنم   کـه هـر بامـدادی نـوایی زنـم

بر آواز مـن، جملـه مرغـان شـهر   برآرند بانگ، اینْت گویـای دهـر!

(اقبالنامه، ص ۱۹، ب ۱-۴)

۱۵. تناقض‌اندیشی و تناقض‌گویی

نظامی در سراسر عمرش میان دو قطب تصوف و زهد از یک سو و فلسفه و هوس از سوی دیگر، سرگردان بوده است. از یک سو مخزن الاسرار را می‌سراید و از سوی دیگر «هوسنامهٔ» خسرو و شیرین و «خردنامهٔ» اقبالنامه را؛ از یک سو حماسهٔ شرفنامه و از سوی دیگر عشقنامهٔ لیلی و مجنون را؛ از یک سو جهان زهد و گوشه‌گیری و چلّه گرفتن و از یک سو جهان عشق و محبت و دوستی و الفت. و در عین حال، از مخزن الاسرار گذشته، هریک از آثارِ دیگرِ شاعر از موضوعات آثار دیگرش نیز بهره‌ای دارد. این سرگردانی شاعر میان چند قطب مخالف، ناچار تناقضی نیز در آثار او پدید آورده است. در بندِ پیشین این بخش دیدیم که شاعری که در سراسر آثارش در هر فرصتی شعار زهد و قناعت و تواضع می‌دهد، در عین حال تا چه اندازه خودستا و خودشیفته است. همچنین در بندِ چهار همین بخش خواندیم که شاعر بارها در فضیلتِ کم‌گویی و گزیده‌گویی سخن رانده است، ولی در عمل کافی است که تنها واژه‌ای به مناسبتی دریچه‌ای از خیالِ رنگین شاعر را بر او بگشاید و او بیت‌ها و بیت‌ها بر سر بازی با آن واژه بگذارد. به‌ویژه یک مورد که خواننده را به شگفتی می‌اندازد، این است که شاعری که به ایزد سوگند می‌خورد که در سراسر عمر خود لب به می نیالوده است (شرفنامه، ص ۳۰، ب ۷۰-۷۲)، شاعری که می‌گوید پادشاه به احترام او، می و مطرب را از مجلس دور کرد (خسرو و شیرین، ص ۷۸۷، ب ۵۲-۵۸)، این‌همه وصف می و چَمانه و چنگ و چَغانه در آثارش دارد. چه معنی دارد که یک زاهد مسلمان و عابد چلّه‌گیر و پارسای گوشه‌نشین که می را حرام می‌داند و ادعا دارد که در همهٔ عمر لب بدان نزده است، بگوید که چون بر سر مزار من

آمدید با جامی شراب بیایید و بعد بگوید که منظور او از شراب، شراب نیست. تعبیرِ عرفانی این جامِ شراب که زائرانِ مزارِ شاعر باید با خود بیاورند چیست؟ جای هیچ تردیدی نیست که شراب در اکثریت موارد آن در آثار شاعر، آشکارا همان خون دخترِ رز و بادهٔ مست است و ارتباطی با خمرِ بهشت و روزِ الست ندارد. ستایش شراب انگوری در اشعار شاعر تا آنجاست که خمریات ابونواس و منوچهری در قیاس با آن دفتر ادعیه و اوراد است. برای مثال:

می و نقل و ریحان مرا هم‌نفس   ضمیر و سخن بود و دل بود و بس
سرم چون ز می تاب مستی گرفت   سخن با سخا هم‌نشستی گرفت

(اقبالنامه، ص ۱۱، ب ۵۶-۵۷)

یا:

جرعه‌ای باده بر نوازش رود   بهتر از هرچه زیر چرخ کبود

(هفت پیکر، ص ۶۹، ب ۳۹)

یا خطاب به خود:

چو سلطان صلا دردهد، گوش کن   می تلخ بر یاد او نوش کن

(اقبالنامه، ص ۲۰۸، ب ۱۷۲)

یا:

مونس غمخوارهٔ غم، می بود   چاره‌گر می‌زده، هم می بود

(مخزن الاسرار، ص ۶۸، ب ۲۴)

در یک بیت از توصیف خیالیِ بزم شبانهٔ خود نیز اشاره به بودنِ می می‌کند:

می چو گل آرایشِ اقلیم شد   جام چو نرگس زرِ در سیم شد

(همان، ص ۷۴، ب ۵۰)

یا: «تلخی می مایهٔ شیرینی است» (همان، ص ۱۲۵، ب ۳۳).
شاعر در پنجاه‌سالگی افسوس می‌خورد که دوران باده‌نوشی به سر آمده است: «فروماند دستم ز می خواستن» (شرفنامه، ص ۲۷، ب ۳۱)؛ یا:

درآن بزمـــهٔ خســـروانی خـــرام درافکـن مـی خسـروانی بـه جـام
به من ده که مـی خـوردن آمـوختم خورم خاصه کز تشـنگی سـوختم

(همان، ص ۶۲، ب ۲۴-۲۵)

یا:

بیـا سـاقی آن شـب‌چـراغ مغـان بیـــاور، ز مـــن برمیـــاور فغـــان
چراغی کزو چشمه‌ها روشن‌ست چـــراغ دلـــم را ازو روغـــن‌ســـت

(همان، ص ۲۲۶، ب ۱-۲)

یا در پایان غزلی خطاب به خود می‌گوید:

گـــر قبـــولِ قـــزل‌شـــهت بایـــد مـــی خـــوری، پارســـایی نکنـــی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۳۹، ب ۱۷۰۸)

بدین ترتیب حساب اشخاص دیگر داستان‌های او پیداست. از زبان اسکندر در توصیف می آمده است:

بـــه رســـم فریـــدون و آیـــین کـــی ســـــتانیم داد دل از رود و مـــــی
مگر چـون برافـروزد آتـش ز جـام شود کار مـا پختـه زان خـون خـام
زمـانی ز شـغل زمـین بگـذریم بـه مرجـانِ پـرورده جـان پـروریم
فروزنده گردیم چـون گـل بـه مـی بـدان کـوره از دل بـرآریم خـوی
زمـین را بـه جرعـه معنبـر کنـیم به سرشوی شـادی گِلـی تـر کنـیم

(شرفنامه، ص ۲۷۳، ب ۳۳۱-۳۳۵)

نه‌تنها اسکندر، بلکه حتی مجنون بیابانی آرزو دارد که با لیلی میِ مغانه بنوشد:

یـارب چـه خـوش آن مـیِ مغانـه کـز دسـت تـوام دهـد زمانـه
بـا مـن تـو نشسـته بـاده در دسـت مـن گشـته ز بـادهٔ تـو سرمسـت

(لیلی و مجنون، ص ۳۷۳، ب ۹۶-۹۷)

توصیف بزم‌ها و ستایش بانگ نوشانوش به آوای چنگ و رود، موضوع بیشتر منظومه‌های شاعر است. هر فصل شرفنامه با دو بیت در توصیف ساقی و شراب آغاز می‌گردد که آن را ساقی‌نامه می‌نامند و هر فصل اقبالنامه با دو بیت در توصیف ساز و نوا که به مغنّی‌نامه شهرت دارد. البته شاعر در ساقی‌نامه گهگاه گفته است که منظور او شراب انگوری نیست (شرفنامه، ص ۳۰، ب ۱-۲؛ ۶۰، ب ۱-۲)، ولی از چند نمونهٔ انگشت‌شمار که بگذریم که شاعر به‌طور ساختگی شراب خود را عرفانی توجیه کرده است، در بقیهٔ موارد متعدد دیگر، جز توصیف شراب انگوری چیز دیگری نیست:

بیـا سـاقی آن بـاده در دسـت گیـر که از خوردنش نیست کس را گزیر
نــه بــاده، جگرگوشــهٔ آفتــاب که هم آتش آمد به گوهر، هـم آب

(همان، ص ۳۹۷، ب ۱-۲)

و مثال‌های فراوان دیگر. نگارنده نمی‌داند این تناقض‌گویی را چگونه می‌توان توجیه کرد که شاعری زاهد و مسلمانی باایمان سوگند می‌خورد در همهٔ عمرش لب به می نیالوده، ولی سراسر آثارش توصیف و ستایش می است. همان‌گونه که اشاره شد، شاعر میان زهد و دنیا سرگردان است که نهایت پس از نظم مخزن الاسرار گریبانگیر او شده، چنان‌که خود بارها بدان اشاره کرده است. از جمله در خسرو و شیرین (ص ۵۹، ب ۳۳) خود را به‌سبب داشتنِ اثری چون مخزن الاسرار از سرودن «هوسنامه» سرزنش می‌کند یا در شرفنامه می‌گوید:

تـــوانم درِ زهـــد بـــردوختن | به بـزم آمـدن، مجلـس افـروختن
ولیکن درخت من از گوشه رُست | ز جا گر بجنبد، شود بـیخ سسـت
چهلّه چهل گشت و خلوت هـزار | بـه بـزم آمـدن دور باشـد ز کـار

(شرفنامه، ص ۲۴، ب ۵۶-۵۸)

این بیت‌ها و مانند آنها به‌خوبی کشمکش شاعر را میان زهد و دنیا نشان می‌دهد. ازاین‌روست که آثار شاعر پس از نظم مخزن الاسرار میان دو قطب زهد و اخلاق و حکمت از یک سو، و دنیا و زیبایی‌ها و نعمت‌ها و خوشی‌های جهان و دم‌پرستی از سوی دیگر، در نوسان است که اگرچه شاعر تا پایان عمرش گرایش به گوشه‌نشینی و ترک دنیا دارد، ولی بلبلِ خیال او در گلستانِ جهان چهچه مستانه می‌زند. در دیوان شاعر بیتی هست که او خود آنچه را ما گفتیم در آن خلاصه کرده است:

تا به چهل‌سالگی، زاهد پیـدا بُـدم | زاهد پیدا کنون، کافر پنهانی است

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۷۲، ب ۸۰۲)

شاید بتوان این تناقض‌ها را که در اندیشه و سخن شاعر هست، به سود او چنین نیز تعبیر کرد که او با وجود زهد و ایمانِ راسخِ اسلامی، مسلمانِ قشریِ خشک نبود، چنان‌که فردوسی نیز با وجود ایمان به دیانتِ اسلام و مذهبِ تشیّع، ایران‌دوست و آزاداندیش بود.

ویژگی‌های زبان نظامی

۱. واژه‌ها و ترکیبات

زبان نظامی از نگاه واژه‌های مفرد آن کهنگی چندانی ندارد، ولی در عوض ترکیبات او چه در کمیت و چه در کیفیت در سراسر ادب فارسی بی‌مانند است و اهمّیتشان از نظر تازگی و نوآوری تا بدانجاست که باید آنها را نه‌تنها جزئی از ویژگی‌های زبان، بلکه نیز عنصری از سبک و شیوهٔ بیان شاعر به حساب آورد. در ترکیبات شاعر، همه نوع ترکیب از اتباعی و تکراری و عطفی یا ترکیب ساخته‌شده از دو اسم، دو صفت، دو فعل، اسم و فعل، اسم و صفت، اسم یا صفت با حرف اضافه، اسم و پیشوند و میانوند و به‌ویژه پسوند دیده می‌شود. شاعر درواقع از امکانات واژه‌سازیِ زبان فارسی حداکثر بهره را گرفته است یا چنان‌که نفیسی می‌نویسد: «نظامی در ساختن ترکیبات و تلفیقات تازه که پیش از او معمول نبوده است، بسیار بی‌باک بوده» («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۳۵). تا آنجا که نگارنده می‌شناسد، وحید دستگردی در پایان کتاب گنجینهٔ گنجوی و بهروز

ثروتیان در پایان هریک از منظومه‌های شاعر و برات زنجانی در پایان مخزن الاسرار واژه‌نامه‌ای از آثار شاعر فراهم آورده‌اند، ولی اهمّیت ترکیبات شاعر ایجاب می‌کند که فرهنگی مانند آنچه فریتس ولف برای شاهنامه تهیه کرده است، برای همهٔ پنج گنج تنظیم گردد. در زیر برگزیده‌ای از واژه‌های کمیاب‌تر و برخی ترکیبات کوتاه‌ترِ شاعر را می‌آوریم تا به‌ویژه نمونه‌هایی از هنر ترکیب‌سازی او را نشان داده باشیم:

آب دنـدان (لطف، درخشش و...) (خسرو و شیرین، ص ۹۲، ب ۳۴، ص ۳۶۴، ب ۱۳۶).

آتش‌آلود (لیلی و مجنون، ص ۵۲۸، ب ۴۵).

آتش‌خیال (شرفنامه، ص ۴۶۲، ب ۱).

آتشین‌پیشه (هفت پیکر، ص ۶۲، ب ۷).

آخرانجام (ابدی) (همان، ص ۲، ب ۱۰).

آرزوپذیر (همان، ص ۴۰، ب ۵۹).

آرزوگاه (شرفنامه، ص ۳۸۴، ب ۴۱).

آس کردن (اقبالنامه، ص ۱۵۱، ب ۵۴).

آسمان‌سنجی (هفت پیکر، ص ۴۱، ب ۱۱).

آسمان‌فرهنگ (همان، ص ۱۷۴، ب ۱۸۷).

آشتی‌رنگ (خسرو و شیرین، ص ۲۵۷، ب ۳۶، ص ۳۵۳، ب ۵۵، ص ۵۶۷، ب ۲۸).

آشفته‌کار (همان، ص ۳۷۴، ب ۱۷۳).

آشکاراستیز (هفت پیکر، ص ۱۵۵، ب ۷۶).

آشکارانواز (شرفنامه، ص ۴۸، ب ۱۷؛ اقبالنامه، ص ۲۰۸، ب ۱۶۱).

آشمیدن (آشامیدن) (لیلی و مجنون، ص ۲۰۰، ب ۴۴).

آشناخوار (همان، ص ۳۲۹، ب ۳۸).

آشناسوز (همان، ص ۳۲۵، ب ۷).

آفاق‌گردی (شرفنامه، ص ۲۳۵، ب ۲۴).

آفتاب‌شکوه (هفت پیکر، ص ۱۸۶، ب ۱۵۰).

آفتابه‌کش (همان، ص ۱۵۵، ب ۹۱).

آفرین‌نامه (همان، ص ۲۴، ب ۱۹).

آگنیدن (همان، ص ۱۶۹، ب ۱۰۴).

آگنیده (همان، ص ۱۶۹، ب ۹۸؛ ص ۲۰۶، ب ۱۹۰).

آلت‌شناس (شرفنامه، ص ۳۱۸، ب ۲۶).

آموده (آراسته) (مخزن الاسرار، ص ۵۹، ب ۱۳ و دیگرجا).

آنک آنک (هفت پیکر، ص ۱۴۰، ب ۳۵۱).

آهن‌خای (همان، ص ۶۶، ب ۲۰).

آهن‌سنج (همان، ص ۴۵، ب ۲۲).

آهنین‌جگری (دلیری) (همان، ص ۷۸، ب ۱۱).

آهنین‌رای (لیلی و مجنون، ص ۴۴، ب ۴۹).

ابرناک (همان، ص ۱۶۴، ب ۳۴).

ابریشمینه (خسرو و شیرین، ص ۷۴۸، ب ۱۱).

اثیرانگیز (هفت پیکر، ص ۱۹، ب ۲۵).

اژدهاباره (شرفنامه، ص ۱۶۲، ب ۲۵).

اژدهادستی (هفت پیکر، ص ۲۰، ب ۳۸).

اژدهاسوز (همان، ص ۱۹، ب ۳۴).

اژدهاشِکَری (همان، ص ۷۸، ب ۱۱).

افزار (ادویه) (شرفنامه، ص ۲۷۹، ب ۵۸؛ هفت پیکر، ص ۲۶، ب ۵۴).

افسوسگر (مخزن الاسرار، ص ۲۴۱، ب ۳۱).

افسونگرانه (هفت پیکر، ص ۱۶۰، ب ۱۷۷).

افشرده‌گام (مصمّم، پایدار) (شرفنامه، ص ۴۳۴، ب ۳۱۶).

انجمن‌سای (همان، ص ۲۸۶، ب ۵۹).

انجیدگان (همان، ص ۱۰۲، ب ۲۶۰).

انجیدن (سوراخ کردن) (خسرو و شیرین، ص ۷۶۷، ب ۸).

اندیشناک (شرفنامه، ص ۴۳۷، ب ۳۶۰ و دیگرجا).

اندیشه‌رفتار (با شتاب بسیار) (خسرو و شیرین، ص ۹۸، ب ۸۱).

اندیشه‌گیر (لیلی و مجنون، ص ۶۷، ب ۷؛ شرفنامه، ص ۴۱، ب ۱۲).

اَنگُژَد (انگم) (هفت پیکر، ص ۲۸، ب ۱۹).

انگیزش (شرفنامه، ص ۳۸۶، ب ۶۹).

انوشه‌منش (همان، ص ۱۹۷، ب ۸۶).

اوج‌سای (همان، ص ۲۹۷، ب ۱۲۳).

اوجگاه (همان، ص ۳۵۴، ب ۷۴).

اوّل‌آغاز (ازلی) (هفت پیکر، ص ۲، ب ۱۰).

ایمن‌آباد (لیلی و مجنون، ص ۴۲۰، ب ۷۵؛ شرفنامه، ص ۱۴۳، ب ۳).

اینک اینک (هفت پیکر، ص ۱۴۰، ب ۳۵۱).

بادامه (پیله) (مخزن الاسرار، ص ۱۲۴، ب ۲۵؛ خسرو و شیرین، ص ۱۸۳، ب ۶۵؛ لیلی و

مجنون، ص ۴۵۴، ب ۱۰۵).

بادبانه (بادبان) (هفت پیکر، ص ۲۶۳، ب ۱۳).

بارنامه (عقدنامه) (همان، ص ۱۸۰، ب ۲۸).

باریک‌بینش (خسرو و شیرین، ص ۶۹۶، ب ۸۲).

بازی‌آموز (هفت پیکر، ص ۱۹۱، ب ۲۳۲).

بازیچه‌رنگ (بازیچه‌مانند) (مخزن الاسرار، ص ۱۰۲، ب ۲۵؛ اقبالنامه، ص ۱۲۰، ب ۱).

باژگونه‌نورد (شرفنامه، ص ۲۰۲، ب ۱۵۶؛ هفت پیکر، ص ۳۷، ب ۱۵).

بانوانه (همان، ص ۱۹۶، ب ۵).

بایستنی (شرفنامه، ص ۲۴۳، ب ۴۲؛ اقبالنامه، ص ۱۶۷، ب ۱۷۶).

بَختوَر (مخزن الاسرار، ص ۳۳، ب ۲۲، ص ۲۰۵، ب ۳۷).

بَخته (عقیم) (اقبالنامه، ص ۸۲، ب ۱۴۵).

بدلگام (لیلی و مجنون، ص ۲۹۲، ب ۵۶).

برآمودن (زینت دادن) (شرفنامه، ص ۳۸۲، ب ۱۳ و دیگرجا).

برآموده (زینت‌یافته، برآراسته) (اقبالنامه، ص ۱۰۵، ب ۴۶؛ شرفنامه، ص ۱۵، ب ۲، ص ۱۱۶، ب ۶۰ و دیگرجا).

برانداخت (پیش‌بینی، حدس) (اقبالنامه، ص ۱۷۳، ب ۲۶۳).

برگ کردن (پذیرایی کردن) (هفت پیکر، ص ۱۲۵، ب ۹۳).

بریشم‌نواز (اقبالنامه، ص ۷۴، ب ۲).

بزرگی‌بخش (هفت پیکر، ص ۱۸، ب ۱۵).

بلندآهنگ (همان، ص ۹۳، ب ۳).

بنده‌فرمان (همان، ص ۱۹۶، ب ۸).

بنده‌فرمانی (همان، ص ۲۶۲، ب ۳۱۲، ص ۲۷۳، ب ۶۲).

بهٔافتاد (آنچه به پسند افتد) (همان، ص ۱۶۲، ب ۲۰۶).

بهانه‌بسیچ (همان، ص ۲۹۶، ب ۱۰۸).

بوی‌ناک (خسرو و شیرین، ص ۴۹۴، ب ۷۵).

بهی‌جلوه (شرفنامه، ص ۳۶۰، ب ۹۳).

بی‌آلت (همان، ص ۴۰۹، ب ۷۹).

بی‌آلتی (همان، ص ۳۳، ب ۴۸).

بی‌پشتی (خسرو و شیرین، ص ۲۰۹، ب ۲۲).

بیدبرگ (گونه‌ای پیکان) (همان، ص ۷۷، ب ۳۲؛ هفت پیکر، ص ۲۶۴، ب ۳۰ و دیگرجا).

بی‌روز (خسرو و شیرین، ص ۲۷۶، ب ۱۹۳).

بیرونیان (ظاهربینان) (هفت پیکر، ص ۳۰۰، ب ۲۵).

بیسُراک (شتر جوان) (شرفنامه، ص ۲۱۳، ب ۴۶؛ اقبالنامه، ص ۱۲۸، ب ۳۸ و دیگرجا).

بیش‌بقا (برخوردار از عمر بیشتر) (مخزن الاسرار، ص ۱، ب ۳).

بیش‌داد (دادگرتر) (اقبالنامه، ص ۲۲، ب ۱۱).

بیش‌کین (کین توزتر) (شرفنامه، ص ۴۶، ب ۱۱).

بیمارخیز (صفت چشم) (همان، ص ۲۲۳، ب ۱۲۰).

بیمارهوش (اقبالنامه، ص ۲۰۲، ب ۷۶).

بی‌هم‌ترازو (بی‌مانند) (همان، ص ۱۷، ب ۱۱).

بَیوس (همان، ص ۸، ب ۱۰).

بیهوده‌خواری (پُرخوری) (شرفنامه، ص ۳۸۲، ب ۹).

پارسی‌پرورد (هفت پیکر، ص ۱۱۰، ب ۸۳).

پارسی‌فرهنگ (همان، ص ۱۰۴، ب ۹۷).

پاچیله/ پاچپله (کفش رفتن در برف) (خسرو و شیرین، ص ۷۶۸، ب ۱۵).

پامزد (دستمزد) (شرفنامه، ص ۳۶۹، ب ۲۱۹).

پای‌خاکی (بندگی) (همان، ص ۳۵۳، ب ۶۸).

پایه‌ترس (مخزن الاسرار، ص ۱۷۲، ب ۲۷).

پا(ی)رنج (دسترنج) (شرفنامه، ص ۲۸۴، ب ۸۴؛ هفت پیکر، ص ۵۹، ب ۶۳؛ اقبالنامه، ص ۱۴۴، ب ۲۷۳ و دیگرجا).

پا(ی)لغز (دادن) (زیر پای کسی را کشیدن و او را از مقامش انداختن) (لیلی و مجنون، ص ۴۹، ب ۸۸؛ شرفنامه، ص ۷۸، ب ۵۲، ص ۱۴۷، ب ۶۱، ص ۳۳۰، ب ۷۲؛ اقبالنامه، ص ۱۰۵، ب ۴۷، ص ۱۴۰، ب ۲۱۵ و دیگرجا).

پای‌لغزی (تردّد) (شرفنامه، ص ۱۹۱، ب ۲).

پدرام (همان، ص ۲۱۶، ب ۲۳).

پذرفتگار (پذیرنده) (اقبالنامه، ص ۱۰۸، ب ۹۶).

پذرفتگاری (شرفنامه، ص ۷۲، ب ۴۱).

پرآویز (سجاف و طراز جامه) (خسرو و شیرین، ص ۷۴، ب ۱۰).

پرده‌شناس (هفت پیکر، ص ۲۵۷، ب ۲۳۴).

پَلالَک (پلارک، آهن و شمشیر آبدار) (خسرو و شیرین، ص ۵۰، ب ۳۲).

پرندسرشت (هفت پیکر، ص ۸۲، ب ۷۱).

پرندوشینه (پریشب) (خسرو و شیرین، ص ۲۴۹، ب ۵۲).

پروردگی (مخزن الاسرار، ص ۱۳، ب ۱۵).

پرورش‌آموخته (همان، ص ۲، ب ۱۷).

پرورش‌آموز (همان، ص ۱، ب ۸).

پرّه (زدن) (حلقه (زدن)) (شرفنامه، ص ۴۱۲، ب ۲۰، ص ۴۲۰، ب ۱۳۱).

پرهیزناک (مخزن الاسرار، ص ۱۷۰، ب ۹).

پژوهندگی (شرفنامه، ص ۲۵۷، ب ۱۱۲).

پس‌آیندگان (نسل‌های آینده) (همان، ص ۴۸۹، ب ۹۶).

پس‌اندیش (مقابل پیش‌اندیش) (همان، ص ۴۶، ب ۱۲).

پَله (مایهٔ اندک) (مخزن الاسرار، ص ۱۱۲، ب ۱۶).

پناه‌پرور (هفت پیکر، ص ۵، ب ۵۶).

پنهان‌پژوه (جاسوس، کارآگاه) (شرفنامه، ص ۳۴۵، ب ۸۴، ص ۴۹۳، ب ۶۲).

پنهان‌دوست (هفت پیکر، ص ۱۵۵، ب ۷۶).

پنهان‌کُش (اقبالنامه، ص ۲۰۸، ب ۱۶۱).

پنهان‌گداز (شرفنامه، ص ۴۸، ب ۱۷).

پوزش‌ساز (هفت پیکر، ص ۲۵۸، ب ۲۴۷).

پولادکاری (خسرو و شیرین، ص ۱۴۷، ب ۷).

پیچ‌پیچی (صفت دلبر پُرناز و ناسازگار) (هفت پیکر، ص ۸۹، ب ۳۲).

پیرآموز (همان، ص ۱۶۰، ب ۱۷۸).

پیرایه‌سنج (شرفنامه، ص ۳۳۹، ب ۸۸؛ اقبالنامه، ص ۲۰۹، ب ۷).

پیروزه‌چشم (همان، ص ۴۳۴، ب ۳۱۵).

پیش‌پیرا (کنایه از فردوسی) (همان، ص ۴۹۰، ب ۵۰).

پیش‌وجود (نقطهٔ ازل) (مخزن الاسرار، ص ۱، ب ۳).

پیشین‌گهان (شرفنامه، ص ۴۱۸، ب ۹۷).

پیشینه‌روز (همان، ص ۴۵۲، ب ۱۱).

پی‌فراخ (زیاده‌خواه) (اقبالنامه، ص ۵۶، ب ۳۸).

پی‌فراخی (زیاده‌خواهی، آزادی عمل) (هفت پیکر، ص ۹، ب ۳۵، ص ۸۴، ب ۳۵؛ اقبالنامه، ص ۶۱، ب ۲).

پیگال؟ (گره؟، کوبش؟) (شرفنامه، ص ۴۱۷، ب ۸۰).

تارک‌سای (هفت پیکر، ص ۲۳۸، ب ۲۸۲).

تختور (صاحب سریر) (اقبالنامه، ص ۲۱۱، ب ۲۱).

ترازوسنج (هفت پیکر، ص ۸۰، ب ۷).

تربیت‌کاری (همان، ص ۲۲، ب ۷۳).

ترسناکی (ترسندگی) (شرفنامه، ص ۲۵۸، ب ۱۲۷).

تقویت‌داری (هفت پیکر، ص ۲۲، ب ۷۳).

ترکانه‌سخن (سخن بی‌ارز) (لیلی و مجنون، ص ۴۲، ب ۳۴).

ترکانه‌وش (نافرمان) (اقبالنامه، ص ۷۷، ب ۴۶).

تمام‌اندیش (هفت پیکر، ص ۹۹، ب ۵).

تنگتاب (بی‌طاقت) (شرفنامه، ص ۳۹۹، ب ۲۱).

تنگیاب (دیریاب) (لیلی و مجنون، ص ۳۴۱، ب ۱۰۰).

تَنیزه (دامن، دامنه) (هفت پیکر، ص ۷۹، ب ۱۶).

توبه‌فریب (مخزن الاسرار، ص ۶۷، ب ۹).

توسن‌خوی (هفت پیکر، ص ۱۶۲، ب ۲۲۰).

تهی‌دامنی (بی‌نصیبی، بی‌بهرگی) (شرفنامه، ص ۸، ب ۷۷).

تهی‌روان (لیلی و مجنون، ص ۴۰، ب ۱۰).

تهی‌روغنی (فقر) (اقبالنامه، ص ۱۹۸، ب ۹۹).

تهی‌میانی (لیلی و مجنون، ص ۲۰۱، ب ۶۱).

تیره‌وش (هفت پیکر، ص ۲۷۷، ب ۳۷).

تیمارسوز (اقبالنامه، ص ۷۴، ب ۱).

تیزجوش (شرفنامه، ص ۳۴۲، ب ۱).

ثریاشکوه (همان، ص ۱۶۹، ب ۳۹).

جادوخیالی (همان، ص ۵۴، ب ۷).

جادوزبانی (همان، ص ۳۳۳، ب ۱۳).

جامگی‌وار (مواجب‌گیر) (لیلی و مجنون، ص ۱۷۴، ب ۲؛ شرفنامه، ص ۴۰، ب ۴).

جان‌آهنج (هفت پیکر، ص ۲۹۷، ب ۱۲۵).

جان‌درازی (طول عمر) (خسرو و شیرین، ص ۷۹، ب ۴۸؛ هفت پیکر، ص ۲۸۲، ب ۵).

جگر نواختن (لیلی و مجنون، ص ۵۳، ب ۳۲).

جگرنواز (همان، ص ۳۷۵، ب ۱۰).

جنبش‌پذیر (شرفنامه، ص ۴۷۸، ب ۵۲).

جوانه (جوان) (خسرو و شیرین، ص ۲۱۱، ب ۶).

جواهرسنج (هفت پیکر، ص ۱۱۰، ب ۷۸).

جوسنگ (به وزن یک جو) (شرفنامه، ص ۳۳۶، ب ۵۴).

جهان‌پناهی (هفت پیکر، ص ۲۲، ب ۸۳).

جهان‌مرزبان (اقبالنامه، ص ۱۷۳، ب ۲۶۷).

چابک‌اندیشه (کنایه از فردوسی) (هفت پیکر، ص ۱۴، ب ۲۰).

چابک‌اندیشی (همان، ص ۱۷۲، ب ۱۵۵).

چاره‌سِگال (همان، ص ۲۳۷، ب ۲۶۱).

چالشگر (مبارز) (شرفنامه، ص ۸۲، ب ۴۷).

چالشگری (همان، ص ۴۰۶، ب ۳۹).

چالش نمودن (همان، ص ۹۱، ب ۱۰۷).

چخیدن (ستیزه کردن) (مخزن الاسرار، ص ۲۳۶، ب ۱۸).

چرب‌ترازو (همان، ص ۱۷۶، ب ۲۹).

چرب‌خورش (همان، ص ۱۲۷، ب ۱۵).

چربش‌فروش (اقبالنامه، ص ۲۲۰، ب ۸).

چشم‌رس (چشم‌زخم‌خورده) (همان، ص ۹۱، ب ۱۲۸).

چشم‌زن (چشم‌زخم‌زن) (همان، ص ۹۱، ب ۱۲۸).

چشمه‌خیز (همان، ص ۱۴۰، ب ۲۱۰).

چفاچف (صدای تیر) (شرفنامه، ص ۱۰۹، ب ۴۰).

حرف‌گیر (خرده‌گیر، منتقد) (خسرو و شیرین، ص ۷۷۷، ب ۷۷؛ شرفنامه، ص ۷۵، ب ۶).

حرف‌گیری (همان، ص ۷۵، ب ۵).

حریف‌شناس (هفت پیکر، ص ۳۷۲، ب ۳۸).

حیرت‌آباد (شرفنامه، ص ۴۲، ب ۳۹).

خاراتراش (همان، ص ۲۹۸، ب ۱۳۴).

خاراشکاف (همان، ص ۴۳۶، ب ۳۵۲).

خارپوش (نام گُلی) (مخزن الاسرار، ص ۲۳۲، ب ۴۳).

خارج‌آهنگ (ناساز، ناسازگار) (شرفنامه، ص ۴۴۷، ب ۵۱۳).

خارج‌آهنگی (همان، ص ۳۶۲، ب ۱۲۱).

خارخیز (مخزن الاسرار، ص ۱۶۵، ب ۳۲).

خاریدن (خراشیدن) (همان، ص ۱۰۶، ب ۹).

خاک‌شناسی (همان، ص ۱۴۸، ب ۲۱).

خام‌اندیش (هفت پیکر، ص ۴۲، ب ۲۰).

خام‌دست (ناشی، ناکاردان) (خسرو و شیرین، ص ۳۲۸، ب ۷۱).

خام‌دستی (اقبالنامه، ص ۱۷، ب ۱۳).

خام‌کار (همان‌جا؛ شرفنامه، ص ۱۰۴، ب ۲۸۴).

خام‌کاری (هفت پیکر، ص ۶۹، ب ۵۱).

خاموش‌سار (مخزن الاسرار، ص ۲۴۳، ب ۲).

خانه‌بَری (هفت پیکر، ص ۲۱۴، ب ۳۱۸).

خانه‌خیز (خانگی) (لیلی و مجنون، ص ۱۷۱، ب ۱۰)، (کالاهای بومی) (اقبالنامه، ص ۱۷۲، ب ۲۴۶).

خانه‌رس (میوه‌ای که در انبار پخته گردد) (شرفنامه، ص ۳۵۹، ب ۷۲؛ ص ۴۷۱، ب ۱۳۷).

خانه‌فروشانه (مخزن الاسرار، ص ۱۷۴، ب ۷).

خانی (چشمه) (هفت پیکر، ص ۲۲۷، ب ۹۶، ۹۷).

خایسک (پتک) (شرفنامه، ص ۱۴۸، ب ۷۲).

خجسته‌نهاد (هفت پیکر، ص ۱۲۹، ب ۱۵۱).

خدادانی (همان، ص ۱۲۹، ب ۱۵۱).

خرابستان (همان، ص ۲۹۱، ب ۲۴).

خرآس (آسیابی که سنگ آن با خر (چهارپا) گردد) (خسرو و شیرین، ص ۷۸۰، ب ۱۰۱؛ شرفنامه، ص ۳۶، ب ۸۳؛ هفت پیکر، ص ۲۳۱، ب ۱۵۳).

خرامش (شرفنامه، ص ۲۱۹، ب ۶۳؛ ص ۲۷۴، ب ۳۴۸).

خرپشته (خسرو و شیرین، ص ۷۴۰، ب ۷۶).

خُردپیوند (لیلی و مجنون، ص ۱۱۱، ب ۵۲).

خرده‌کار (ظریف‌کار) (هفت پیکر، ص ۱۱۶، ب ۷۱).

خرده‌کاری (همان، ص ۶۰، ب ۸).

خرس‌بازی (هفت پیکر، ص ۲۰، ب ۳۷).

خرسنگ (لیلی و مجنون، ص ۱۰۱، ب ۱۰۸).

خرکَمان (کمان بزرگ) (خسرو و شیرین، ص ۶۶۹، ب ۲۸).

خرمغز (همان، ص ۷۱۲، ب ۳).

خَره (هفت پیکر، ص ۱۲۸، ب ۱۴۰).

خزینه‌خیزی (گنج‌یابی) (لیلی و مجنون، ص ۱۰۸، ب ۳۲).

خزینه‌ریزی (گنج‌پراکنی) (همان، ص ۱۰۸، ب ۳۲).

خشک‌افسانه (خسرو و شیرین، ص ۹۹، ب ۹۰).

خشن‌پوستی (مخزن الاسرار، ص ۱۲۴، ب ۲۶).

خفتیدن (خسرو و شیرین، ص ۱۵۹، ب ۱۱۴).

خمبره (خمره) (مخزن الاسرار، ص ۲۴۲، ب ۴۳).

خنداخند (هفت پیکر، ص ۲۴۴، ب ۱۹، ص ۲۸۱، ب ۱۴).

خنده‌ناک (مخزن الاسرار، ص ۵۹، ب ۱۴؛ شرفنامه، ص ۳۱۷، ب ۶؛ ص ۳۴۰، ب ۲۰).

خواب‌خیز (ازخواب‌برخاسته) (همان، ص ۴۷۰، ب ۱۱۳).

خوابناک (خواب‌آلود) (همان، ص ۱۱۳، ب ۹؛ ص ۱۸۳، ب ۱۱۵).

خوابنیده (خوابانیده) (همان، ص ۲۸، ب ۵۶).

خواجه‌غلامی (غلام خواجه‌نما) (مخزن الاسرار، ص ۱۶۸، ب ۲۵).

خوشخوارگی (خوشگذرانی) (شرفنامه، ص ۳۱۷، ب ۷).

خوگر (اُنس‌گیرنده) (همان، ص ۲۶، ب ۱۶).

خَه (زِه، احسنت) (اقبالنامه، ص ۲۲۴، ب ۲۷).

خیال‌بازی (هفت پیکر، ص ۱۷، ب ۱).

خیال‌سازی (همان‌جا، ص ۱۷، ب ۱).

خیال‌نمای (همان، ص ۲۱۰، ب ۲۵۳).

داروگیا (خسرو و شیرین، ص ۷۷۰، ب ۳۶).

داشته (مال، خواسته) (مخزن الاسرار، ص ۲۰، ب ۱۷).

دامیار (هفت پیکر، ص ۱۷۰، ب ۱۰۸).

دانش‌آباد (همان، ص ۱۶۷، ب ۶۷).

دَردچین (غمخوار) (شرفنامه، ص ۴۷۱، ب ۱۳۵).

دَردزد (اقبالنامه، ص ۷، ب ۲۳).

دُردزده (صفت میوهٔ گندیده) (مخزن الاسرار، ص ۱۶۱، ب ۱۶).

درون‌پرور (همان، ص ۱، ب ۸، ص ۲۰۰، ب ۱۳).

درونیان (باطن‌نگران) (هفت پیکر، ص ۳۰۰، ب ۲۵).

دریاشکوه (شرفنامه، ص ۲۰۳، ب ۱۷۴؛ اقبالنامه، ص ۹۹، ب ۱۱۲ و دیگرجا).

دست‌زور (اقدام) (شرفنامه، ص ۳۷۳، ب ۲۸۰).

دست‌سا (کهنه) (خسرو و شیرین، ص ۵۸۹، ب ۷۵).

دستکَش (گدا) (مخزن الاسرار، ص ۷، ب ۱۳).

دست‌گزین (همان، ص ۱۲۲، ب ۶؛ هفت پیکر، ص ۶۰، ب ۷).

دستگیرانه (همان، ص ۱۳۳، ب ۲۳۲).

دستینه (دست‌برنجن، النگو) (مخزن الاسرار، ص ۱۰۳، ب ۳۷؛ خسرو و شیرین، ص ۵۸۸، ب ۱۷؛ ص ۶۵۸، ب ۳۸).

دندان‌مزد (بخشش به بینوایان پس از مهمانی) (همان، ص ۷۹۰، ب ۸۹).

دَله (نام جانوری) (مخزن الاسرار، ص ۱۴۲، ب ۳۲).

دل‌پرداز (آرام‌بخش) (خسرو و شیرین، ص ۱۶۲، ب ۱۳۹).

دودپیمای (لیلی و مجنون، ص ۴۲۳، ب ۴؛ ص ۴۶۵، ب ۵۹).

دودرزی (همان، ص ۵۷۴، ب ۳۰).

دوزخ‌وش (هفت پیکر، ص ۲۰۴، ب ۱۳۹).

دوسانیدن (چسباندن، وصل کردن) (خسرو و شیرین، ص ۱۰۸، ب ۱۵).

دَه‌پنج‌زنی (سکّهٔ ناخالص، کنایه از کار ناتمام) (لیلی و مجنون، ص ۴۲، ب ۳۲).

دِه‌خداوند (هفت پیکر، ص ۹۳، ب ۵).

دَه‌دَهی (سکّهٔ خالص، کنایه از کار کامل) (لیلی و مجنون، ص ۴۲، ب ۳۲).

دهل‌زبانی (ادعا، لاف) (همان، ص ۲۰۱، ب ۶۱).

دیده‌پسند (هفت پیکر، ص ۱۸۴، ب ۱۱۵).

دیده‌نواز (همان، ص ۱۳۱، ب ۱۹۷).

دیرنورد (همان، ص ۳۳، ب ۹۹).

دیگ‌پُخت (خوراک) (همان، ص ۲۶، ب ۵۴).

دیوکده (همان، ص ۲۰۹، ب ۲۲۸).

دیولاخ (دیوکده) (مخزن الاسرار، ص ۱۶۴، ب ۲۴؛ هفت پیکر، ص ۲۰۹، ب ۲۳۹؛ اقبالنامه، ص ۱۴۱، ب ۲۳۲).

دیومردم (مردمِ دیوصفت) (خسرو و شیرین، ص ۱۰۹، ب ۲۲؛ لیلی و مجنون، ص ۲۲۷، ب ۶۳؛ شرفنامه، ص ۴۱، ب ۲۴).

دینه (دیروزی) (مخزن الاسرار، ص ۱۳۷، ب ۸).

راست‌انداز (خسرو و شیرین، ص ۲۴۲، ب ۳۸).

راست‌اندازی (هفت پیکر، ص ۲۵۷، ب ۲۴۴).

راست‌بازی (لیلی و مجنون، ص ۴۴۹، ب ۷۳).

راست‌خوانی (هفت پیکر، ص ۲۰۹، ب ۲۴۲).

راست‌عیار (همان، ص ۱۵۶، ب ۹۳).

راست‌قِسم (برابر در مال) (اقبالنامه، ص ۱۸۳، ب ۱۲۴).

راه‌توشه (هفت پیکر، ص ۲۲۳، ب ۲۰).

راهوی (یکی از دوازده مقام در موسیقی ایرانی، رهاوی) (خسرو و شیرین، ص ۶۴۴، ب ۱).

رایگان‌آمرز (خدای بخشنده) (همان، ص ۲۱، ب ۳۳).

رایگان‌خوار (مفتخور) (شرفنامه، ص ۲۲۸، ب ۳۹).

رایگان‌گَرد (هرزه‌گرد، ولگرد) (لیلی و مجنون، ص ۲۲۵، ب ۵۰؛ ص ۵۵۶، ب ۶۵).

رزیدن (آغشتن؟) (اقبالنامه، ص ۲۲۹، ب ۵۳).

رعایت‌ساز (هفت پیکر، ص ۱۰۴، ب ۹۴).

رکاب‌گشای (همان، ص ۲۱، ب ۶۶).

روان‌آمرز (خسرو و شیرین، ص ۲۱، ب ۳۳).

رودکده (لیلی و مجنون، ص ۲۹۱، ب ۵۲).

روزبازی (فریبِ روزگار) (شرفنامه، ص ۶۶، ب ۳۱).

روزکور (تیره‌روز) (همان، ص ۳۷۳، ب ۲۸۰).

روزی‌ریز (خسرو و شیرین، ص ۲۶، ب ۳۲).

روزینه (همان، ص ۲۲۱، ب ۳۵).

روش‌بخش (شرفنامه، ص ۳۵۶، ب ۳۵).

روشناس (سرشناس، مشهور) (همان، ص ۴۷، ب ۳۱).

روشن‌نامه (کتاب آسمانی) (خسرو و شیرین، ص ۲۲۰، ب ۲۹).

روغن‌زبانی (چرب‌زبانی) (شرفنامه، ص ۱۹۷، ب ۸۲).

رومی‌آرایش (هفت پیکر، ص ۲۱۳، ب ۳۰۵).

ره‌سودگی (شرفنامه، ص ۲۹۸، ب ۱۴۱).

ره‌نامه (نقشهٔ راه، رهنمای راه و سفر) (اقبالنامه، ص ۱۶۸، ب ۱۸۹؛ ص ۱۷۱، ب ۲۴۲).

ریچار (مربّا) (شرفنامه، ص ۲۶۷، ب ۲۴۹؛ ص ۲۷۹، ب ۵۹).

ریزیده (ریخته) (خسرو و شیرین، ص ۶۷۰، ب ۳۳).

زاد بر زاد (نسل در نسل) (شرفنامه، ص ۳۴۶، ب ۹۷).

زبان‌فروشی (زبان‌بازی) (لیلی و مجنون، ص ۲۵۸، ب ۵؛ ص ۲۸۰، ب ۱۵؛ ص ۴۹۴، ب ۱۲۷).

زبون‌گیر (هفت پیکر، ص ۳۷، ب ۱۴).

زخمه‌گری (همان، ص ۲۱۴، ب ۳۱۸).

زردگوش (فرومایه) (همان، ص ۹۹، ب ۳).

زرّین‌چنگ (همان، ص ۴۵، ب ۲۳).

زرّین‌سخن (شرفنامه، ص ۲۸۲، ب ۴).

زناشوهری (همان، ص ۴۶۱، ب ۷۴).

زودخیز (چابک) (همان، ص ۲۴۶، ب ۸۷).

زَهره‌شکاف (هفت پیکر، ص ۲۰، ب ۴۵).

زیاده‌کاری (لیلی و مجنون، ص ۴۴۸، ب ۶۴).

زیبامنش (اقبالنامه، ص ۳۵، ب ۲۰).

زیربا (هفت پیکر، ص ۲۱۴، ب ۳۲۹).

زیرزار (آواز زیر) (شرفنامه، ص ۲۷۹، ب ۵۲).

زیرک‌شناس (همان، ص ۳۵۴، ب ۷۵).

زیرک‌منش (همان، ص ۳۵۴، ب ۷۵).

زیرک‌نهاد (اقبالنامه، ص ۳۵، ب ۲۰).

ساده (صاف، یکدست) (هفت پیکر، ص ۱۷۲، ب ۱۴۵).

سامان‌شناس (اقبالنامه، ص ۵۲، ب ۱۱۹).

سایه‌پرورده (هفت پیکر، ص ۲۰۴، ب ۱۴۲).

سایه‌ترس (مخزن الاسرار، ص ۱۷۲، ب ۲۷).

سبک‌خیز (خسرو و شیرین، ص ۲۷۳، ب ۱۶۴؛ شرفنامه، ص ۴۹۳، ب ۴۷).

سبک‌دست (خسرو و شیرین، ص ۶۱۲، ب ۶۶).

سبک‌راه (شرفنامه، ص ۳۴۶، ب ۲۳).

سبک‌سایه (مخزن الاسرار، ص ۱۴۶، ب ۱).

سبک‌سنگ (کم‌وزن) (هفت پیکر، ص ۲۳، ب ۱۲).

سبک‌سنگی (اعتبار) (شرفنامه، ص ۵۹، ب ۷۷؛ هفت پیکر، ص ۸۴، ب ۳).

سبک‌سنگی کردن (سنجیدن، اعتبار بخشیدن) (شرفنامه، ص ۲۶۳، ب ۲۰۵).

سپاسداری (هفت پیکر، ص ۲۰۸، ب ۲۲۳؛ ص ۲۳۳، ب ۱۹۶).

سپیدسیمی کردن (آب نقره دادن) (لیلی و مجنون، ص ۲۰۱، ب ۵۷).

سپیدکار (روشنگر) (هفت پیکر، ص ۱۲۱، ب ۱۹).

سپیدکاری (همان، ص ۱۹۹، ب ۶۰).

سخت‌مغز (کله‌خشک، ابله) (شرفنامه، ص ۴۰۸، ب ۶۱).

سخن‌پیوند (شاعر) (هفت پیکر، ص ۶۵، ب ۱).

سخن‌سِگالی (همان، ص ۹۸، ب ۷۸).

سربزرگ (مفتخر) (شرفنامه، ص ۲۶۲، ب ۱۹۰).

سربسته (محموله، بار) (همان، ص ۳۱۶، ب ۹۷).

سردپی (افسرده‌خو) (مخزن الاسرار، ص ۴۰، ب ۱۵؛ ص ۲۳۷، ب ۵).

سردمهر (شرفنامه، ص ۸۶، ب ۴۴).

سردمهری (هفت پیکر، ص ۲۲۵، ب ۶۳).

سرکوچک (مقهور، خوار) (شرفنامه، ص ۲۶۲، ب ۱۹۰).

سست‌خیز (لیلی و مجنون، ص ۴۱۱، ب ۱۰).

سست‌خیزی (همان، ص ۳۹۴، ب ۱۹).

سست‌رکاب (ناتوان) (همان، ص ۵۲۵، ب ۲۴).

سست‌گوشی (هفت پیکر، ص ۱۰۳، ب ۸۱).

سُفته‌پیکان (صفت تیر) (همان، ص ۵۴، ب ۹).

سفته‌گوش (غلام) (همان، ص ۳، ب ۱۹).

سگ‌دلی (همان، ص ۳۱، ب ۶۰؛ ص ۶۴، ب ۴۰).

سگ‌زبانی (به زبان سگان) (همان، ص ۲۷۳، ب ۵۱).

سگ‌مشغله (اقبالنامه، ص ۱۸۰، ب ۷۴).

سنبیدن (خسرو و شیرین، ص ۱۰۴، ب ۲۹).

سوزه (تیریزِ جامه) (مخزن الاسرار، ص ۲۳، ب ۲۰).

سیب‌چهره (رخساری به زیبایی سیب) (شرفنامه، ص ۲۱۷، ب ۳۹).

سیم‌خدا (مالدار) (لیلی و مجنون، ص ۱۹۲، ب ۹).

شاخ‌شاخ (بریده‌بریده) (مخزن الاسرار، ص ۱۸۱، ب ۱۴؛ شرفنامه، ص ۳۷، ب ۹۴؛ ص ۵۷۱، ب ۵۶).

شاخ‌شاخی (پاره‌پارگی، پُرشیاری) (خسرو و شیرین، ص ۶۷۰، ب ۳۰).

شب‌بازی (نیرنگ) (مخزن الاسرار، ص ۱۹۰، ب ۴؛ شرفنامه، ص ۲۸۷، ب ۷۳؛ اقبالنامه، ص ۸۸، ب ۵۳ و دیگرجا).

شتابگَرد (تیزگردنده) (لیلی و مجنون، ص ۴۳۱، ب ۷۴).

شدنی(ها) (رویداد(ها)، رفتنی(ها)) (مخزن الاسرار، ص ۱۴۸، ب ۱۶؛ ص ۱۵۰، ب ۴۰).

شکایت‌آلود (لیلی و مجنون، ص ۳۸۵، ب ۳۹).

شکرپاره (شرفنامه، ص ۳۸۷، ب ۸۸؛ هفت پیکر، ص ۱۳۲، ب ۲۱۹).

شکرشکنِ (همان، ص ۲۲۷، ب ۹۴).

شکسته‌نامی (بدنامی) (لیلی و مجنون، ص ۲۲۶، ب ۵۳).

شکن‌کاری (خسرو و شیرین، ص ۷۹۰، ب ۳۲).

شکن‌گیر گیسو (شرفنامه، ص ۲۲۴، ب ۱۲۷).

شکوه‌پذیر (هفت پیکر، ص ۸۲، ب ۱).

شکوهندگی (شرفنامه، ص ۲۵۷، ب ۱۱۲).

شکیبندگی (همان، ص ۲۶۶، ب ۲۳۹).

شگرفانه (مخزن الاسرار، ص ۲۰۳، ب ۲۰).

شگفت‌کاری (لیلی و مجنون، ص ۴۱، ب ۲۴).

شُم (چاروق) (شرفنامه، ص ۱۱۰، ب ۶۳).

شوشه‌اندام (خسرو و شیرین، ص ۶۲۷، ب ۳۵).

شَیدابند (چیره بر شیفتگی) (هفت پیکر، ص ۱۱۸، ب ۱۰۴).

شیرمست (مخزن الاسرار، ص ۶۱، ب ۳۰).

شیرین‌گزار (گزارشگرِ شیرین‌سخن) (شرفنامه، ص ۲۲۶، ب ۱۰).

شیرین‌نمک (لیلی و مجنون، ص ۵۰۶، ب ۱۲).

شیرینه (مخزن الاسرار، ص ۲۴۰، ب ۲۶).

شیفته‌رای (هفت پیکر، ص ۳، ب ۲۵).

صبورآباد (خسرو و شیرین، ص ۱۹۳، ب ۵۹).

صیدگار (صیّاد) (هفت پیکر، ص ۱۷۰، ب ۱۰۸).

طوطی‌نهاد (اقبالنامه، ص ۱۵۷، ب ۱۵).

عزب‌پیشه (جوانِ مجرّد) (شرفنامه، ص ۳۹۹، ب ۲۱).

غایت‌اندیش (هفت پیکر، ص ۱۰۰، ب ۱۱).

عشق‌دان (همان، ص ۲۷۸، ب ۱۱).

عشق‌نامه (منظومهٔ عاشقانه) (لیلی و مجنون، ص ۴۲، ب ۲۸).

غمنامه (اقبالنامه، ص ۲۱۰، ب ۱۸).

غنیمت‌کَش (حمّالِ غنائم جنگی) (شرفنامه، ص ۲۸۴، ب ۴۳؛ ص ۴۵۷، ب ۱۲، ۱۵).

فخرآوری (فخرفروشی) (همان، ص ۳۷۶، ب ۱۵).

فراخ‌آهنگ (دورتاز) (هفت پیکر، ص ۵۷، ب ۳۵).

فراخی‌گه (شرفنامه، ص ۴۰۴، ب ۱۵).

فراست‌شناس (چهره‌شناس) (همان، ص ۲۶۲، ب ۱۹۵؛ ص ۲۶۳، ب ۲۰۳؛ ص ۴۰۱، ب ۵۰).

فراوان‌شکیب (همان، ص ۳۴۵، ب ۱۰۰).

فرّخ‌بیان (همان، ص ۳۰۲، ب ۲۹).

فرزانه‌خوی (همان، ص ۲۵۰، ب ۲۵).

فرستادگی (رسولی) (همان، ص ۲۵۷، ب ۱۲۰).

فرشته‌پناه (هفت پیکر، ص ۲۹۱، ب ۲۰).

فرشته‌منش (شرفنامه، ص ۲۵۰، ب ۲۵).

فروداشت (اقبالنامه، ص ۱۱۷، ب ۲۶).

فرهنگ‌دان (هفت پیکر، ص ۱۰۵، ب ۹۹).

فرهنگنامه (اقبالنامه، ص ۱۰۷، ب ۸۳).

فرموش (فراموش) (هفت پیکر، ص ۳۱، ب ۶۰ و دیگرجا).

فسون‌نامه (شرفنامه، ص ۲۱۰، ب ۵۸).

فَشافَش‌کنان (همان، ص ۴۵۲، ب ۱۷).

فلک‌سواری (هفت پیکر، ص ۱۸، ب ۱۵).

قافیه‌سنج (شاعر) (مخزن الاسرار، ص ۴۲، ب ۳).

کارآفرین (خداوند) (شرفنامه، ص ۲۴۱، ب ۱۱).

کارآگهی داشتن (با کار آشنا بودن) (همان، ص ۲۲۹، ب ۴۰).

کارسنج (همان، ص ۲۸۶، ب ۶۲).

کبک بشکستن/ نشکستن (خود را باختن/ نباختن؟ پی گم کردن؟) (خسرو و شیرین، ص ۲۵۹، ب ۵۵؛ شرفنامه، ص ۱۲۱، ب ۵۲؛ ص ۱۹۹، ب ۱۲۳).

کَتاره (قمهٔ تیغه‌کوتاه، ساطور تیغه‌بلند) (لیلی و مجنون، ص ۵۲۵، ب ۲۱).

کثیف‌گِل (بدسرشت) (هفت پیکر، ص ۲۱۰، ب ۲۵۰).

کُدینه (چماق، چوب گازری) (لیلی و مجنون، ص ۲۲۱، ب ۱۵؛ هفت پیکر، ص ۲۸۸، ب ۱۹).

کدیه (گدایی) (لیلی و مجنون، ص ۷۶، ب ۳۸).

کردنی (خسرو و شیرین، ص ۶۳۶، ب ۲۳).

کژآهنگ (لیلی و مجنون، ص ۳۱۱، ب ۱۲).

کژمژزبان (کودکِ تته‌پته‌کن) (مخزن الاسرار، ص ۸۱، ب ۱۲).

کژمژی (هفت پیکر، ص ۲۲۳، ب ۱۷).

کمربندی (خدمت) (همان، ص ۱۲۶، ب ۱۰۱).

کم‌بودگی (حقارت) (شرفنامه، ص ۲۶۴، ب ۲۲۱).

کم‌رختی (کم‌خوابی) (خسرو و شیرین، ص ۱۴۲، ب ۵۰).

کُن مَکن (امر و نهی) (مخزن الاسرار، ص ۹۲، ب ۲۰).

کوچه‌راه (هفت پیکر، ص ۲۰۵، ب ۱۵۹).

کَوَل (پوستین کهنه و کم‌بها) (شرفنامه، ص ۱۳۷، ب ۷).

کوه‌سنج (همان، ص ۱۵۵، ب ۷).

کُهبَد (نگهبان کوه، عابد کوه‌نشین) (خسرو و شیرین، ص ۱۲۱، ب ۶، ۱۰؛ ص ۱۲۲، ب ۲۱).

کهن‌دوزی (کهن‌پردازی) (هفت پیکر، ص ۶۵، ب ۶).

کهن‌زاد (مخزن الاسرار، ص ۴۰، ب ۱۶).

کهن‌کار (خسرو و شیرین، ص ۷۷۳، ب ۵۲).

کیسه‌پرداز (همان، ص ۶۱۵، ب ۹۰).

کینه‌سرشت (هفت پیکر، ص ۱۷۵، ب ۲۱۲).

کینه‌سِگال (همان، ص ۷۸، ب ۹).

گرّا (سرتراش) (مخزن الاسرار، ص ۲۳۶، ب ۱۸).

گران‌جنبش (خسرو و شیرین، ص ۵۰۶، ب ۵).

گران‌خیز (دیرجنبش) (همان، ص ۲۳۳، ب ۱۶).

گُربزی (هفت پیکر، ص ۱۷۲، ب ۱۵۱).

گِردران (لُمبر) (خسرو و شیرین، ص ۳۵۸، ب ۹۷؛ هفت پیکر، ص ۳۳، ب ۹۶).

گَردزده (آسیب‌دیده) (لیلی و مجنون، ص ۳۸۹، ب ۶۴).

گَردناک (شرفنامه، ص ۷۴، ب ۷۲).

گردن‌گرای (همان، ص ۴۲۰، ب ۱۲۵).

گردون‌شکاف (همان، ص ۴۱۳، ب ۲۹).

گرگینه (جامه از پوست گرگ) (هفت پیکر، ص ۲۰، ب ۴۲).

گرم‌خیز (تیزرو، گستاخ) (خسرو و شیرین، ص ۲۵۵، ب ۲۲؛ لیلی و مجنون، ص ۲۰۸، ب ۱۶؛ شرفنامه، ص ۱۰۲، ب ۲۵۷؛ ص ۲۶۱، ب ۱۶۷).

گرم‌خیزی (خسرو و شیرین، ص ۱۵۷، ب ۹۳).

گرم‌کاری (همان، ص ۲۷۰، ب ۱۴۰).

گرم‌کینه (همان، ص ۷۴۴، ب ۱۲۱؛ هفت پیکر، ص ۶۶، ب ۲۶).

گرمه (گرم؟) (همان، ص ۱۵۹، ب ۱۵۵).

گره‌گیر (مُجعّد) (لیلی و مجنون، ص ۱۹۱، ب ۴).

گره‌ناک (همان، ص ۳۹۱، ب ۷۸).

گَریوه‌نورد (گردنه‌پیما) (شرفنامه، ص ۲۹۲، ب ۵۰؛ هفت پیکر، ص ۵۳، ب ۲۳).

گَزلک (گزلیک) (مخزن الاسرار، ص ۲۴۵، ب ۳).

گستاخ‌بهر (خودمانی، محرم) (اقبالنامه، ص ۴۵، ب ۱۳).

گستاخ‌دست (ماهر، چیره) (شرفنامه، ص ۸۴، ب ۲۱).

گستاخ‌کاری (همان، ص ۲۶، ب ۲۲).

گَش‌خرام (هفت پیکر، ص ۸۸، ب ۱۴).

گُشادن (عاید شدن) (خسرو و شیرین، ص ۷۹۲، ب ۱۱۰).

گُل‌آگین (شرفنامه، ص ۲۱۵، ب ۹).

گِلین‌گوی (زمین) (همان، ص ۲۸۵، ب ۴۷).

گنج‌پژوهی (مخزن الاسرار، ص ۲۳۳، ب ۵۲).

گنجنامه (نقشهٔ دفینه) (شرفنامه، ص ۲۸۷، ب ۸۱).

گوش‌پیچیده (شاگرد، نوآموز) (هفت پیکر، ص ۳۶، ب ۱).

گوشه‌دار (گوشه‌نشین) (شرفنامه، ص ۲۹۲، ب ۵۵).

گوهرآمای (گوهرآرای، گوهرنشان) (هفت پیکر، ص ۴۱، ب ۱).

گوهرآموده (گوهرنشان) (همان، ص ۱۱۰، ب ۸۶).

گوهرزبانی (شرفنامه، ص ۳۶۴، ب ۱۳۹).

گیاه‌فَش (گیاه‌گونه) (هفت پیکر، ص ۱۵۵، ب ۹۱).

گیتی‌گَرد (همان، ص ۴، ب ۳۳).

گیسوپرست (مخزن الاسرار، ص ۱۰۹، ب ۵).

گیلو (گونه‌ای ساختمان) (هفت پیکر، ص ۲۱۱، ب ۲۷۵).

لافگاه (کنایه از جهان) (مخزن الاسرار، ص ۱۴۱، ب ۲۷).

لُباد/ لُباده (یوغ) (خسرو و شیرین، ص ۷۷۱، ب ۴۳).

لطیف‌سرشت (هفت پیکر، ص ۱۲۱، ب ۱۶).

لفچه (لب ستبر) (شرفنامه، ص ۹۱، ب ۱۱۸؛ ص ۹۲، ب ۱۲۸).

لگدکوبه (لگدکوب، کوبش) (همان، ص ۴۱۳، ب ۳۲).

لگزان؟ (همان، ص ۴۲۲، ب ۱۶۳).

لورکند/ لورگند (آب گندیده، سیلاب) (مخزن الاسرار، ص ۲۴۰، ب ۲۳؛ شرفنامه، ص ۴۱، ب ۲۱).

لَوید (دیگ بزرگ سرباز) (اقبالنامه، ص ۵۷، ب ۵۶؛ ص ۹۲، ب ۱۴۴).

لَویشه (حلقه‌ای از ریسمان که بر سر چهارپا بندند) (شرفنامه، ص ۸۷، ب ۵۷).

مادرآورد (مادرزاد) (همان، ص ۳۸۸، ب ۱۰۲).

مادگان (خسرو و شیرین، ص ۶۰۸، ب ۲۸).

مادگانه (زنانه، لطیف) (همان، ص ۳۶۵، ب ۱۴۰؛ هفت پیکر، ص ۱۲۱، ب ۷).

مالش (ماساژ) (شرفنامه، ص ۳۱۴، ب ۸۱).

مالشگر (همان، ص ۳۱۴، ب ۸۱).

مالشگری (همان، ص ۴۰۶، ب ۳۹).

مالیده‌ران (دارای ران عضلانی) (همان، ص ۳۱۶، ب ۹۶).

ماما (مام، مادر) (هفت پیکر، ص ۱۵۷، ب ۱۲۱).

مبارک‌بخت (همان، ص ۱۰۵، ب ۱).

محنت‌آباد (اقبالنامه، ص ۳۷، ب ۵۱).

مرغ‌زبانی کردن (تقلید آواز پرندگان) (مخزن الاسرار، ص ۱۰۶، ب ۸).

مرکزنورد (شرفنامه، ص ۴۲۰، ب ۱۳۱).

مُروا (فال نیک) (خسرو و شیرین، ص ۳۳۴، ب ۲۴).

مزد (ثواب) (هفت پیکر، ص ۱۶۹، ب ۱۰۳).

مست‌نواز (مخزن الاسرار، ص ۶۷، ب ۹).

مفردرو (تکتاز) (هفت پیکر، ص ۲۳، ب ۳).

منزل‌شناس (ره‌شناس) (شرفنامه، ص ۲۸۵، ب ۴۸).

مینورنگ (هفت پیکر، ص ۲۱۰، ب ۲۵۶).

مینوسرشت (شرفنامه، ص ۲۹۹، ب ۱۴۶).

مینوفَش (هفت پیکر، ص ۲۳۸، ب ۲۷).

مینوکده (لیلی و مجنون، ص ۵۶۳، ب ۱۴).

ناتراش (آدم نتراشیده نخراشیده) (شرفنامه، ص ۱۰۷، ب ۲۱).

ناتنومندی (لاغراندامی، ضعف) (هفت پیکر، ص ۳۹، ب ۵۳).

ناتوانانواز (شرفنامه، ص ۳۵۶، ب ۳۳).

ناچَخ (نیزهٔ کوتاه) (همان، ص ۱۰۸، ب ۷۰؛ هفت پیکر، ص ۱۹، ب ۳۵ و دیگرجا).

ناخداترس (خداترس) (اقبالنامه، ص ۱۰۹، ب ۶؛ هفت پیکر، ص ۲۶۶، ب ۱۸).

ناخُنه (گونه‌ای بیماری چشم) (مخزن الاسرار، ص ۶۵، ب ۶۶).

ناخوش‌زبان (شرفنامه، ص ۴۴۷، ب ۵۱۳).

ناداشت (بینوا) (همان، ص ۲۶۲، ب ۱۹۱).

ناداشتی (بینوایی) (مخزن الاسرار، ص ۱۸۴، ب ۴۱؛ شرفنامه، ص ۲۳۰، ب ۶۲).

نازْبا (آش انار) (هفت پیکر، ص ۲۱۴، ب ۳۲۹).

نازک‌آغوش (شرفنامه، ص ۳۳۶، ب ۴۹).

نازک‌جگر (لیلی و مجنون، ص ۵۰۶، ب ۱۲).

نازاده (هفت پیکر، ص ۸۲، ب ۱۰).

ناشتامَنش (گرسنه) (همان، ص ۳۰، ب ۴۱).

نافرجامگو (پیشگویِ عاقبتِ بد، سَق‌سیاه) (خسرو و شیرین، ص ۴۴۷، ب ۱۸).

نافرمان‌پذیر (فرمان‌ناپذیر) (همان، ص ۲۶۲، ب ۷۸).

نافه‌بوی (هفت پیکر، ص ۳۷، ب ۱۰).

ناله‌پرورد (اقبالنامه، ص ۳۳، ب ۶۳).

نام‌شکسته (بدنام) (لیلی و مجنون، ص ۲۲۶، ب ۵۲).

نام‌شکستگی (بدنامی) (همان، ص ۲۸۳، ب ۳۶).

نان‌تنگی (قحطی) (شرفنامه، ص ۲۹۷، ب ۱۲۸).

نان‌ریزه (ته سفره) (هفت پیکر، ص ۲۳۳، ب ۱۹۱).

نخستینه (شرفنامه، ص ۱۸۸، ب ۱۸۴).

نرم‌آهنی (ناپایداری، بی‌جربزگی) (همان، ص ۱۴۸، ب ۶۶).

نرم‌سم (رام، دمساز) (هفت پیکر، ص ۱۶۰، ب ۱۸۴).

نرم‌گفتاری (همان، ص ۲۰۸، ب ۲۱۵).

نرماده (زن و مرد، آدم و حوّا) (خسرو و شیرین، ص ۱۸، ب ۴؛ اقبالنامه، ص ۱۹۸، ب ۲۲).

نصیحت‌آموزی (هفت پیکر، ص ۱۸، ب ۷).

نظرنواز (همان، ص ۷۲، ب ۲۷).

نغزکاری (همان، ص ۱۱۶، ب ۷۴).

نغزنورد (همان، ص ۱۳، ب ۱۸).

نقش‌پیرا (همان، ص ۱۱۵، ب ۶۸).

نکته‌گیر (همان، ص ۱۶۶، ب ۴۵).

نگارین‌نورد (شرفنامه، ص ۴۳، ب ۵۲).

نمودار (نقشه، نشانه، نمایه) (همان، ص ۲۸۶، ب ۶۷؛ ص ۴۹۱، ب ۲۶؛ هفت پیکر، ص ۴۴، ب ۳؛ ص ۱۱۹، ب ۱۶ و دیگرجا).

نمون (نشانه) (شرفنامه، ص ۳۳۹، ب ۸۹).

نمونش (راهنمایی، توضیح، اشاره) (همان، ص ۱۲۶، ب ۱۲۷؛ هفت پیکر، ص ۶۱، ب ۲۸؛ ص ۹۱، ب ۶۵ و دیگرجا).

نمونه‌خصال (همان، ص ۱۷۱، ب ۱۳۷).

نوازش‌فروش (اقبالنامه، ص ۱۸، ب ۲۶).

نوخیز (مخزن الاسرار، ص ۴۰، ب ۸؛ لیلی و مجنون، ص ۱۸۲، ب ۵).

نورد (فرش، افکندنی) (هفت پیکر، ص ۹۴، ب ۲۱).

نوزادگی (شرفنامه، ص ۲۸، ب ۴۳).

نوش‌آباد (خسرو و شیرین، ص ۳۷۹، ب ۳۹؛ ص ۴۹۸، ب ۱۳).

نوش‌پاره (هفت پیکر، ص ۲۹۸، ب ۱۴۴).

نوش‌گوار (همان، ص ۱۳۹، ب ۳۳۶).

نوش‌نامه (همان، ص ۱۸۴، ب ۱۱۴).

نهانی‌گشای (رازگشا) (شرفنامه، ص ۳۳۰، ب ۷۱).

نهفته‌گوی (هفت پیکر، ص ۱۷۰، ب ۱۱۵).

نَهَنبَن (سرپوش دیگ) (شرفنامه، ص ۲۰۷، ب ۸).

نهنگ‌آویز (هفت پیکر، ص ۱۸۵، ب ۱۱۹).

نیرنگ‌نامه (همان، ص ۱۷۹، ب ۲۷).

نیفه (پوستِ دورِ نافِ روباه) (مخزن الاسرار، ص ۶۱، ب ۲۸؛ خسرو و شیرین، ص ۲۹۹، ب ۱۰؛ لیلی و مجنون، ص ۵۶۲، ب ۱۰ و دیگرجا).

نیفه‌وار (مخزن الاسرار، ص ۱۲۴، ب ۲۴).

نیکونمای (شرفنامه، ص ۳۳۳، ب ۱۴).

نیم‌تن (جامهٔ کوتاه، نیم‌تنه) (مخزن الاسرار، ص ۲۴۷، ب ۱۶).

نیم‌خایه (نامرد) (خسرو و شیرین، ص ۴۵۵، ب ۷۴).

نیوشا (شنوا) (اقبالنامه، ص ۹۶، ب ۷۰).

نیوشنده (همان، ص ۴۰، ب ۲۱).

وا (باز، با، به) (خسرو و شیرین، ص ۱۴۱، ب ۴۱؛ شرفنامه، ص ۲۳، ب ۱۵؛ ص ۲۳۴، ب ۱۱).

واپرداختن (خسرو و شیرین، ص ۵۷۹، ب ۷۱).

واخواست (مخزن الاسرار، ص ۲۶، ب ۲۱؛ شرفنامه، ص ۱۶۵، ب ۸۰).

وادادن (لیلی و مجنون، ص ۲۰۵، ب ۶).

وادیدن (خسرو و شیرین، ص ۷۱۸، ب ۲۰).

وارهاندن (شرفنامه، ص ۱۸۹، ب ۱۹۸).

وا صد آمدن (همان، ص ۲۳، ب ۱۵).

واگرفتن (همان، ص ۱۳۱، ب ۲۸).

واگشتن (مخزن الاسرار، ص ۱۳۰، ب ۳۸).

واگشادن (همان، ص ۷، ب ۱۵).

واگفتن (خسرو و شیرین، ص ۵۰۵، ب ۶۶).

وایافتن (شرفنامه، ص ۲۰۳، ب ۱۷۷).

وا یکی آمدن (همان، ص ۲۳، ب ۱۵).

وحشت‌آباد (اقبالنامه، ص ۲۸، ب ۷۱).

وشی‌پوش (همان، ص ۲۸، ب ۷۵).

وشی‌جامه (همان، ص ۲۸، ب ۷۱).

وهم‌سوز (مخزن الاسرار، ص ۲، ب ۲۵).

ویرانه‌رنگ (اقبالنامه، ص ۵۸، ب ۷۵).

ها (آری، هان) (خسرو و شیرین، ص ۳۶۳، ب ۱۳۲؛ ص ۷۷۵، ب ۶۵).

هان گفتن (شرفنامه، ص ۱۰۹، ب ۵۰).

هُرّا (آواز مهیب) (همان، ص ۸۷، ب ۶۲).

هُرّین (آواز مهیب) (همان، ص ۸۷، ب ۶۲).

همایون‌رای (هفت پیکر، ص ۱۷۵، ب ۲۰۳).

هم‌پشت (خسرو و شیرین، ص ۵۸۶، ب ۵۳).

هم‌پشتی (همان، ص ۶۲۱، ب ۱۱).

هم‌پوستی (مخزن الاسرار، ص ۲۱۹، ب ۱۶).

هم‌پهلوی (برابری) (شرفنامه، ص ۳۷۴، ب ۲۸۸).

هم‌تختی (هم‌آغوشی) (خسرو و شیرین، ص ۲۵۶، ب ۲۶).

هم‌ترازو (همسنگ، برابر) (همان، ص ۴۹، ب ۱۸).

هم‌تگ (همان، ص ۱۹۰، ب ۳۱؛ ص ۱۳۸، ب ۱۴).

هم‌خانگی (شرفنامه، ص ۳۰۴، ب ۱۹).

هم‌خفت (همبستر) (خسرو و شیرین، ص ۴۷۲، ب ۶۷).

هم‌کالبد (لیلی و مجنون، ص ۳۵۶، ب ۲۶).

هم‌گروهه (هم‌گروه) (شرفنامه، ص ۱۷۱، ب ۶۷).

هم‌گریبان (همبستر) (خسرو و شیرین، ص ۴۹۵، ب ۸۶).

هم‌میدان (همان، ص ۳۹۷، ب ۱۱).

هم‌نبردی (شرفنامه، ص ۳۴۸، ب ۱۲۲).

هم‌نشستی (لیلی و مجنون، ص ۴۲۹، ب ۵۳؛ هفت پیکر، ص ۱۳۰، ب ۱۷۳).

هم‌نورد (شرفنامه، ص ۳۰۴، ب ۶۳).

هنجارنمای (لیلی و مجنون، ص ۴۰۱، ب ۱۴).

هنرنامه (مخزن الاسرار، ص ۲۰۶، ب ۴۷؛ شرفنامه، ص ۲۴۲، ب ۳۳؛ هفت پیکر، ص ۲۴، ب ۱۷).

هوسنامه (داستان عاشقانه) (خسرو و شیرین، ص ۵۹، ب ۳۴؛ هفت پیکر، ص ۱۸۵، ب ۱۲۰).

هیچ‌مرزی (ناکجایی، بی راه و رسم) (لیلی و مجنون، ص ۵۷۴، ب ۳۰).

یارگی (جرئت) (شرفنامه، ص ۲۶۰، ب ۱۵۶ و دیگرجا).

یاریگری (اقبالنامه، ص ۲۱۷، ب ۴).

یاسِج (تیرِ پیکان‌دار) (مخزن الاسرار، ص ۱۱۴، ب ۲۷).

یاوگیان (بی‌خردان، هرزه‌گویان) (همان، ص ۲۱، ب ۳؛ لیلی و مجنون، ص ۵۵۶، ب ۶۵).

یَخنی (پخته، گونه‌ای خوراک) (شرفنامه، ص ۴۱، ب ۱۵).

یکچشمه (یکنوع، یکرنگ) (همان، ص ۱۹۱، ب ۲۲۳).

یکدش (ترکی) (اکدش، دورگه) (مخزن الاسرار، ص ۵۴، ب ۴۶؛ خسرو و شیرین، ص ۴۴، ب ۲۶).

یک‌رکیبی (شتاب) (شرفنامه، ص ۲۵۹، ب ۱۵۱).

یزک (پیش‌قراول) (مخزن الاسرار، ص ۵۶، ب ۷۱؛ لیلی و مجنون، ص ۲۱۲، ب ۴۵).

این گلچینی بود از واژه‌ها و ترکیبات کوتاه شاعر. اگر ترکیبات دیگر و بلندتر و عبارات و کنایات و استعارات و آنچه را شامل صفت و موصوف و مضاف و مضافٌ الیه می‌گردد، بدان بیفزاییم، فهرستی چند برابر بلندتر فراهم خواهد آمد که ما را به آفرینش شاعر در زمینهٔ زبان فارسی و زبان نگاره‌مند او بیشتر و بهتر راهنما خواهد شد. در اینجا فقط برای نمونه چند مثال اندک از اسکندرنامه (شرفنامه و اقبالنامه) ذکر می‌شود:

اژدهاخویِ مردم‌خیال (شرفنامه، ص ۹۲، ب ۱۲۶).

بکرِ شوهرفریب (کنایه از شعرِ نغز) (اقبالنامه، ص ۱۲، ب ۷۸).

پایینگهِ آفتاب (مغرب) (شرفنامه، ص ۳۵۰، ب ۱۸).

خوابِ زیرک‌فریب (اقبالنامه، ص ۱۱۷، ب ۳۹).

دماغِ دومغزی (خاطر متردّد) (شرفنامه، ص ۲۹۱، ب ۲).

طشتِ غربالیِ آبگون (کنایه از آسمانِ درخشان) (اقبالنامه، ص ۱۱، ب ۱۱۷).

کاغذِ سیم‌سای (همان، ص ۱۲۰، ب ۵).

کژزخمهٔ خارج‌آهنگ (شرفنامه، ص ۱۸۳، ب ۱۱۱).

کوسِ تندرخروش (همان، ص ۱۰۱، ب ۲۵۱).

گرزِ پولادلخت (همان، ص ۹۸، ب ۲۱۲).

نظمِ چینی‌طَراز (اقبالنامه، ص ۱۱، ب ۶۷) و ده‌ها و صدها نمونهٔ دیگر.

۲. برخی از نکات دستوری

زبان نظامی از نگاه دستور نیز مانند واژه‌های آن، در مقایسه با زبان فردوسی، بسیاری از عناصر کهن را از دست داده و ساده‌تر شده است. ازاین‌رو اگر دشواری‌هایی در دریافت برخی از بیت‌های او هست، که کم نیست، علت آن سبکی است و نه دستوری. بر دستور زبان در شعر نظامی ایراد نیز گرفته‌اند. نفیسی در دنبالهٔ نظرش دربارهٔ ترکیبات شاعر که ما آن را در آغاز بندِ پیشین نقل کردیم، می‌نویسد که نظامی در ترکیب‌سازی «از اصول لغت‌سازی و اشتقاق زبان عدول کرده است» و سپس در ذکر علت این کار می‌افزاید:

> «این نکته مسلّم است که زبان شعر فارسی، یعنی زبان دری، زبان طبیعی و رایج مغرب ایران، مخصوصاً آذربایجان و ارّان نبوده و زبان مشرق بوده است که از راه ادبیات وارد این سرزمین شده... ناچار شاعران بزرگ آذربایجان زبان دری را از مادر خود نمی‌آموخته و از آموزگار درمی‌یافته‌اند و اینکه گاهی در آثار ایشان، مخصوصاً در شعر خاقانی و نظامی، ترکیبات و تلفیقات و تعبیراتی دیده می‌شود که در عرف شاعران خراسان و عراق، یعنی جایی که زبان دری زبان طبیعی بوده است، دیده نمی‌شود، جز این دلیل دیگر ندارد» («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۳۵-۱۳۶).

بر نظر بالا چند ایراد است. نخست اینکه ایرادات دستوری، بر پایهٔ دستور فارسی معیار، بر زبان همهٔ گویندگان، از جمله سرایندگان طراز اول شعر فارسی هست. دیگر اینکه برخلاف نظر نفیسی و دیگر ادبای نسل پیشین ما، خاستگاه زبان فارسی و دری فارس است و نه خراسان و این زبان در طول چهارصد و اندی سال فرمانروایی ساسانیان از فارس به نواحی دیگر ایران رفته بود و حتی در طول نزدیک به پانصد سال پیش از آن، در زمان فرمانروایی اشکانیان، با نفوذ

زبان پهلویگ که با زبان پارسیگ و دریگ خویشاوند نزدیک بود، زمینهٔ نفوذ زبان پارسیگ/ دریگ آماده شده بود. سوم اینکه، آیا زبان دری در عراق نیز از خراسان به آنجا رفته و رایج شده بود؟ و اگر نه، چرا این زبان در آذربایجان بیگانه بود، ولی در عراق نبود؟ در نظر نفیسی و معاصران او، که البته هنوز هم در ایران پیرو دارد، نفوذ ادبیات فارسی از خراسان به نقاط دیگر ایران، که آن نیز مشروط درست است، باعث شده است که محلّ اشاعه و گسترش زبان فارسی با خاستگاه آن یکی پنداشته شود و در نتیجه ویژگی‌های زبان و ادب در نقاط دیگر (بیرون از خراسان)، به حساب عدم چیرگی سخنوران آن نقاط بر زبان فارسی گذاشته شود و سرانجام شیوهٔ تازهٔ نظامی در سخنوری، با آنکه شاعر خود بارها بدان اشاره کرده و بالیده، بی‌باکی سخنوری بیگانه‌زبان به شمار آید. درحالی‌که درست همین «بی‌باکی» شاعر در ساخت ترکیبات، خود نشان چیرگی او بر زبان فارسی است که چون آن را با دیگر توانایی‌های او در بیان یکجا کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که چنین اعجازی از شاعری که به زبانی بیگانه شعر بگوید، به‌هیچ‌روی ساخته نیست. به سخن دیگر، اگر نظامی از هنجارِ دستور فارسی بیرون رفته باشد، علت آن چنین نیست که فارسی برای او زبانی بیگانه بوده، بلکه ازاین‌روست که او خود «دستورآفرین» است و این کار تنها از سخنوری ساخته است که بر زبان تسلّطی بیشتر از «استادی» یافته باشد. گذشته از همهٔ این بحث‌ها، کیست که شعر نظامی را بخواند و بتواند ادعا کند که فارسی زبان مادری او نیست، تنها به این دلیل که سرایندگان خراسان در شاعری شیوه‌ای دیگر دارند؟! منتها «زبان مادری» اصطلاحی کشدار است. این اصطلاح به تعبیر «یک حرف و دو حرف بر زبانم» شاید در مورد نظامی که مادرش کُرد بوده

دقیقاً درست نباشد، ولی این احتمال نیز هست که کرد بودن مادر او حتماً به معنی فارسی ندانستن او نباشد. درهرحال، چنان‌که در بخش نخستین این کتاب دیدیم، شاعر خود را «دهقانِ فصیحِ پارسی‌زاد» معرّفی می‌کند که یعنی هم خودش و هم پدرش «ایرانی فارسی‌زبان»اند. شبیه وضعیت شاعر را در مورد فرزند او نیز می‌بینیم. اگر نظامی از مادری کرد زاده بود، پسرش محمد از آفاق قبچاقی بود، و بااین‌حال همین پسرش مشوّق پدر در سرایش منظومهٔ لیلی و مجنون بود. شاعر بارها در آثارش دربارهٔ فرزندش سخن گفته و او را پند داده است، ولی هیچ جا اشاره‌ای نیست که زبان مادری فرزند او زبان فارسی نبوده است. بنا بر آنچه رفت، به‌فرض اینکه زبان مادرآموز شاعر نیز فارسی نبوده باشد، زبان محیط خانوادگی و زبان پیش‌مکتب شاعر فارسی بوده، چه رسد به زبان مکتب و زبان سوادآموزی و تعلیم و تربیت عصر او. در زیر چند نکتهٔ دستوری از زبان شاعر یاد می‌گردد.

ـ کاررفت ضمیر **تو** در معنی «خود، ـَت»، چنان‌که در شاهنامه نیز آمده است: «گفت بر من فروش باغ تو را» (هفت پیکر، ص ۲۷۸، ب ۱۰). جز همین یک نمونه، گواهی دیگر به چشم نگارنده نرسید.

ـ حرف اضافهٔ دوم که برای تأکید اسم پس از اسم به کار می‌رفت و از ویژگی‌های آغاز زبان فارسی است و در شاهنامه گواه فراوان دارد، در شعر نظامی کمتر دیده می‌شود: «او به سخن در که برآمد غبار» (مخزن الاسرار، ص ۱۲۸، ب ۲۶)؛ «کشیشانی دَرو در سالخورده» (خسرو و شیرین، ص ۱۰۳، ب ۲۴)؛ «به سیلاب در گنج پرداختن» (اقبالنامه، ص ۲۲۶، ب ۹). این حرف اضافه در اسکندرنامه به نسبت بیشتر به کار رفته است که گویا علّت آن نفوذ زبان شاهنامه

است و در آثار دیگر شاعر نیز بیشتر تقلید از زبان ادبی کهن است تا عنصری زنده در زبان.

ـ برخلاف زبان شاهنامه، در زبان نظامی پیشوند «می» کمابیش جای «همی» را گرفته است.

ـ به کار بردن «می» در جلوی فعل امر: «می‌شنوش کان به زبان گفته‌اند» (مخزن الاسرار، ص ۱۴۱، ب ۲۵)؛ «می‌تگ و می‌تاز درین هفت خوان» (همان، ص ۱۴۳، ب ۴۴)؛ «خیز غمی می‌خور و خوش می‌نشین» (همان، ص ۲۱۳، ب ۴۲) و گواه‌های دیگر.

ـ کهنه شدن برخی واژک‌ها و واژه‌ها و ترکیبات. از جمله حرف اضافهٔ «بذ» که در آغاز زبان فارسی در جلوی همهٔ واژه‌های آغازیده به واکه به کار می‌رفت، در شعر نظامی جز در جلوی ضمایر آغازیده به واکه دیده نشد. دیگر، کهنه شدن «ایدر» و «ایدون» که گواه‌های آنها بسیار اندک است: «وایدر آوردنم چه تدبیرست» (هفت پیکر، ص ۵۷، ب ۳۰)؛ «گر ایدون که آید فریدون به من» (شرفنامه، ص ۳۵۰، ب ۲۸). برای مثال، در شاهنامه آمده است: «دور از ایدر» (ج ۳، ص ۷۰، ب ۷۰۰؛ ج ۴، ص ۲۰۳، ب ۵۱۱) به معنی «این بد از اینجا دور باد! بلانسبتِ شما!» و در سخن نظامی:

بـر حـرام آن‌کـه دل نهـاده بـود ـ دور از اینجا ـ حـرامـزاده بـود

(هفت پیکر، ص ۲۶۰، ب ۲۹۳)

دیگر، کاررفت «از یکدگر» به جای گونهٔ کهن‌ترِ «یک از دگر»: زمین گفتی از یکدگر بردرید (شرفنامه، ص ۱۶۸، ب ۲۵).

ـ بستن نشانهٔ صفت تفضیلی «تر» بر اسم: «سحرتر» (خسرو و شیرین،

ص ۱۰۸، ب ۱۲)؛ «رودتر» (شرفنامه، ص ۱۳۰، ب ۱۲)؛ «پولادتر» (همان، ص ۱۵۴، ب ۱۵۹؛ ص ۴۳۸، ب ۳۶۹)؛ «روباه‌تر» (همان، ص ۳۹۶، ب ۶۰). یا بستن این نشانه بر صفت لیاقت: «و زینم کردنی‌تر نیست کاری» (خسرو و شیرین، ص ۶۳۶، ب ۲۳).

ـ افزودن «ه» بر پایان اسم و صفت، چنان‌که در شاهنامه نیز آمده است: «جوانه» (جوان) (همان، ص ۲۱۱، ب ۶) و غیره.

ـ به کار بردن «هم» به جای «یک»، چنان‌که در شاهنامه نیز آمده است: «هم‌پوستی» (مخزن الاسرار، ص ۲۱۹، ب ۱۶)؛ «هم‌کالبد» (لیلی و مجنون، ص ۳۵۶، ب ۲۶) و غیره.

ـ بستن نشانهٔ جمع بر صفت و تقدم آن بر موصوف، چنان‌که در شاهنامه گواه بسیار دارد: «سبب جستنِ پردگی‌های راز» (شرفنامه، ص ۳۱۲، ب ۴۸؛ نیز نک: احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۱۲۲).

ـ ساختن صیغهٔ عربی از «ششدر»: «وقت آن‌ست که این مهره مششدر[1] گردد» (دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۲۱، ب ۷۵).

ـ در تحول واج‌ها، تا آنجا که خطّ فارسی نشان می‌دهد، هنوز برخی ریخت‌های کهن‌تر دیده می‌شود. برای مثال: «پ» به جای «ف» در بیشتر واژه‌ها: پارس، پارسی، پولاد، پیروزه، پیل، سپید... همچنین «ب» به جای «و» در «نبشتن» در بیشتر مشتقات آن: نبشتن (خسرو و شیرین، ص ۷۳۷، ب ۴۷)؛ نبشته (لیلی و مجنون، ص ۱۱، ب ۱۰۱)؛ سرنبشت (شرفنامه، ص ۱۱، ب ۲۴)؛ ولی: نویسم (همان، ص ۱۱، ب ۲۵).

---

۱. ششدر اصطلاحی در نرد است و مششدر یعنی در ششدر مانده.

ـ نمونه‌هایی اندک از ریخت‌های گویشی: «ها» (آری) (نک: بندِ پیشین)؛ «وا» (باز؛ پهلوی: اَباز؛ فارسی: باز) که پیش از نظامی نیز در برخی واژه‌ها به زبان معیار راه یافته بود. در دستنویس‌های شاهنامه تنها مثال وارون/ واژگون آمده است که آن نیز حتمی نیست، ولی نظامی به‌نسبت آن را زیاد به کار برده است.

شیوهٔ بیان نظامی

۱. نظر نظامی دربارهٔ شعر و روش خود

نظامی دربارهٔ شعر و شیوه و روش کار خود اطلاعاتی به خوانندگان می‌دهد که در آثار دیگر سرایندگان فارسی زبان بدین کمیت و کیفیت یافت نمی‌شود. در علم ادبیات موضوعی را که داستان‌نویس یا داستان‌سرا برای اثر خود برمی‌گزیند و آن بیشتر به صورت مدوّن یا شفاهی وجود دارد یا از دیده‌ها و آزموده‌های خود مؤلف منشأ گرفته است، مایه یا بُنمایه یا خمیره یا خمیرمایه می‌گویند و آن مانند گِلی است که کوزه‌گر از آن کوزه‌ای می‌سازد. این گِل همیشه درست به اندازهٔ نیاز کوزه نیست. بلکه غالباً باید چیزی از آن زد یا بدان افزود. کوزه‌ای که از چرخ بیرون می‌آید، همچون طرح داستان در خطوط کلی است و آن صیقل دادن و لعاب‌کاری و نقش و نگار دادن همچون پرداختن داستان. یک داستان‌نگارِ هنرمند تا خمیرهٔ داستان را برنگزیند و طرح کلی آن و حتی بسیاری از جزئیات آن را نریزد، دست به تألیف نمی‌برد. نظامی نخست به خوانندگان خود اطلاع

می‌دهد که خمیرهٔ داستان‌های خود را از کجا گرفته است. مثلاً دربارهٔ خسرو و شیرین می‌گوید که خمیرهٔ این داستان را از شاهنامه گرفته است، چون به عقیدهٔ نظامی، فردوسی این داستان را تنها طرح و شرح کرده، ولی نپرداخته بود و علت نپرداختن داستان نیز این بود که فردوسی در شصت‌سالگی دل و دماغ پرداختن داستانی عاشقانه را نداشت:

حکیمی کاین حکایت شرح کردست حدیث عشق ازیشان طرح کردست
که در شصت اوفتادش زندگانی خدنگ افتادش از شست جوانی
به عشقی در که شصت آمد پسندش سخن گفتن نیامد سودمندش

(خسرو و شیرین، ص ۶۱-۶۲، ب ۴۹-۵۱)

دربارهٔ خمیرهٔ داستان هفت پیکر نیز می‌گوید که آن را از «تاریخ شهریاران»، یعنی شاهنامهٔ ابومنصوری و چند مأخذ دیگر گرفته است:

جُستم از نامه‌های نغزنورد آنچه دل را گشاده داند کرد
هرچه تاریخ شهریاران بود در یکی نامه اختیار آن بود...
بازجُستم ز نامه‌های نهان که پراکنده بود گرد جهان
زان سخن‌ها که تازی است و دری در سواد بخاری و طبری
وز دگر نسخه‌های پرکنده هر دُری در دفینی افکنده
هر ورق کاوفتاد در دستم همه را در خریطه‌ای بستم...

(هفت پیکر، ص ۱۳-۱۴، ب ۱۸-۳۰)

نظامی همین سخن را دربارهٔ خمیرهٔ شرفنامه نیز می‌گوید. نخست می‌گوید اگر فردوسی می‌خواست هرچه از باستان شنیده بود به نظم کشد، کار او به پایان نمی‌رسید. و سپس می‌افزاید که او اکنون آنچه را فردوسی نگفته (و نپرداخته)

گفته (و پرداخته) و از مآخذ دیگر نیز گرفته است:

سـخنگوی پیشـینه دانـای طـوس — که آراست روی سخن چون عروس
درآن نامـه کـان گـوهر سـفته رانـد — بسـی گفتنی‌هـای ناگفتـه مانـد
اگـر هرچـه بشـنیدی از باسـتان — بگفتـی، دراز آمـدی داسـتان
نگفـت آنچـه رغبـت‌پـذیرش نبـود — همان گفـت کـز وی گزیـرش نبـود
دگـر از پـی دوسـتان زَلّـه کـرد — که حلوا به‌تنهـا نشایسـت خـورد...
شـرفنامه را فـرّخ‌آوازه کـرد — حـدیث کهـن را بـدو تـازه کـرد

(شرفنامه، ص ۳۹، ب ۱۱۷-۱۲۴)

و:

اثرهـای آن شـاه آفـاق‌گـرد — ندیـدم نگاریـده در یـک نـورد
سخن‌ها که چون گـنجِ آکنـده بـود — بـه هـر نسـختی در پراکنـده بـود
ز هـر نسـخه برداشـتم مایـه‌ها — بَـرو بسـتم از نظـم پیرایـه‌هـا
زیـادت ز تاریخ‌هـای نـوی — یهـودیّ و نصـرانی و پهلـوی
گزیـدم ز هـر نامـه‌ای نغـز او — ز هـر پوسـت برداشـتم مغـز او

(همان، ص ۵۴-۵۵، ب ۱۷-۲۱)

نظامی در همهٔ موارد بالا تأکید دارد که آنچه را فردوسی نه‌تنها گفته، بلکه نیز پرداخته بود، کنار گذاشته و بازگو نکرده است، مگر جایی که به‌خاطر پیوند داستان از بازگویی ناگزیر بوده است:

نگفـتم هرچـه دانـا گفـت از آغـاز — که فـرّخ نیسـت گفـتن گفتـه را بـاز

(خسرو و شیرین، ص ۶۲، ب ۵۲)

آنچـه زو نـیم گفتـه بُـد گفـتم — گـوهر نـیم‌سـفته را سـفتم
وآنچه دیدم که راست بود و درست — مانـدمش هـم بـر آن قـرار نخسـت

(هفت پیکر، ص ۱۴، ب ۲۴-۲۵)

نظـامی کـه در رشـته گـوهر کشـید   قلــم‌دیــده‌ها را قلــم درکشــید
بـه ناسُـفته‌دُرّی کـه در گـنج یافـت   ترازوی خـود را سـخن‌سنج یافـت

(شرفنامه، ص ۳۹، ب ۱۲۲-۱۲۳)

باری، شاعر پس از گزینش خمیره یا چنان‌که خود می‌گوید «مایه»،[۱] پیش از آنکه به سرایش داستان آغازد، نخست طرحی از داستان می‌ریخته و نیز می‌اندیشیده که برای آن داستان چه بحری مناسب‌تر است. مثلاً پیش از نظم اقبالنامه، نخست شبی تا بامداد به ریختن طرح داستان پرداخته و سپس در بامداد به سرایش آن نشسته بود:

شـبی کـز سـیاهی بـدان پایـه بـود   کــزو نــور در تهمـت سـایه بــود
من از دولت شه کمندی بـه دسـت   گرفتــه بســی آهــوی شیرمســت
درافکنـده طرحـی بـه دریـای ژرف   به طرح اندرون ماهیـان شـگرف...
چـــو زرّیــــن‌ســــراپردهٔ آفتــــاب   بــه خریشــتهٔ کــوه بــرزد طنــاب
مـــنِ شب‌نیاســـوده برخاســـتم   بـــه آســـودگی بزمـــی آراســـتم
می و نقل و ریحـان مـرا هـم‌نفـس   ضمیر و سخن بود و دل بـود و بـس
سرم چون ز می تاب مستی گرفـت   سخن با سـخا هـم‌نشسـتی گرفـت

(اقبالنامه، ص ۱۰-۱۱، ب ۴۵-۵۷)

دربارهٔ بحر لیلی و مجنون می‌گوید که بحر سریع را مناسب‌تر یافته بود:

راهـــی طلبیـــد طبـــع کوتـــاه   کاندیشـــه بُـــد از درازی راه...
بحری‌ســت سـبک، ولــی رونـده   مــاهی‌ش نــه مــرده، بلکـه زنـده

(لیلی و مجنون، ص ۴۸، ب ۸۲-۸۴)

---

۱. «ز هر نسخه برداشتم مایه‌ها» (شرفنامه، ص ۵۴، ب ۱۹).

بنا بر آنچه رفت، نظامی معتقد است شاعر باید نخست خمیرهٔ داستان را برگزیند، طرح آن را بریزد و بحر آن را تعیین کند و پس از این کارها به سرودن و پرداختن آن مشغول شود:

نخست آهنگری با تیغ بنمای — پس آنگه صیقلی را کار فرمای

(خسرو و شیرین، ص ۵۷، ب ۸)

و امّا خمیرهٔ داستان هر اندازه جالب باشد، اگر به‌درستی پرداخته نگردد، ضایع می‌گردد و برعکس، از خمیره‌ای کم‌اهمّیت‌تر می‌توان با پرداختی هنرمندانه داستانی جالب ساخت. نظامی از خمیرهٔ ناچیز لیلی و مجنون انتقاد می‌کند:

دهلیزِ فسانه چون بود تنگ — گردد سخن از شدآمدن لنگ
میدانِ سخن فراخ باید — تا طبع سواریی نماید
این آیت اگرچه هست مشهور — تفسیرِ نشاط هست ازو دور
افزارِ سخن نشاط و نازست — زین هر دو، سخن بهانه‌سازست
بر شیفتگیّ و بند و زنجیر — باشد سخن برهنه دلگیر
وآرایش کردنی ز حد بیش — رخسارهٔ قصه را کند ریش
در مرحله‌ای که ره ندانم — پیداست که نکته چند رانم
نه باغ و نه بزم شهریاری — نه رود و نه می، نه کامکاری
بر خشکیِ ریگ و سختیِ کوه — تا چند سخن رود در اندوه؟

(لیلی و مجنون، ص ۴۴-۴۵، ب ۵۱-۵۹)

سپس از زبان فرزندش می‌گوید که عیب اصلی چندان در خمیرهٔ داستان نیست، بلکه بیشتر در این است که این افسانه چنان‌که باید و شاید پرداخته نشده است:

هرجا که به دستِ عشق‌خوانی‌ست — این قصه بَرو نمک‌فشانی‌ست

گرچـــه نمـــکِ تمـــام دارد — بـــر ســـفره کبـــابِ خـــام دارد
چـون سـفتهٔ خـارش تـو گـردد — پختـه بـه گـزارش تـو گـردد
زیبـــاروییِ بـــدین نکـــویی — وانگـــاه بـــدین برهنـــه‌رویی
کس دُر نـه بـه قـدر او فشاندست — زیـن رویِ برهنـه‌روی مانـدست

(همان، ص ۴۷، ب ۷۱-۷۵)

بنابراین، از نظر نظامی اصل داستان‌سرایی در پرداختن داستان است. و امّا، اگر نیازی به توضیح باشد، پرداختن داستان غیر از به نظم کشیدن آن است:

سـخن را سـهل باشـد نظـم دادن — بیایـد لیـک بـر نظـم ایسـتادن

(خسرو و شیرین، ص ۵۷، ب ۱۰)

و:

سخن گوهر شد و گوینده غوّاص — به سختی در کف آید گوهرِ خاص

(همان، ص ۵۸، ب ۱۹)

در اقبالنامه یک بار دیگر به این مسئله اشاره می‌کند و از سختگیری و رنجی که در پرداختن سخن بر خود هموار می‌کرده است شکوه می‌کند:

سخن گفتن آسان برآن کـس بـود — که نظمِ تهی‌ش از سخن بس بـود
کسی کاو جـواهر بـرآرد ز سـنگ — به دشواری آرد سخن را بـه چنـگ
غلـط‌کـاری ایـن خیـالاتِ نغـز — بـرآورد جـوشِ دلـم را بـه مغـز
ز گرمـی سـرم را پـر از دود کـرد — ز خشکی تنم را نمـک‌سـود کـرد

(اقبالنامه، ص ۱۲، ب ۷۴-۷۷)

و:

خـون جگـر بـا سـخن آمیخـتم — آتـــش از آبِ جگـــر انگیخـــتم

(مخزن الاسرار، ص ۵۰، ب ۱۴)

و:

بس که سرم بر سرِ زانو نشست	تا سر این رشته بیامد به دست

(همان، ص ۶۸، ب ۲۸)

و باز در مخزن الاسرار در لزوم سختگیر بودن در پرداختن سخن می‌گوید:

هرچه درین پرده نشانت دهند	گر نپسندی بهْ ازآنت دهند
سینه مکن گر گهر آری به دست	بهتر ازآن جوی که در سینه هست
بهْ که سخن دیرپسند آوری	تا سخن از دستِ بلند آوری

(همان، ص ۴۷، ب ۴۷-۴۹)

و باز در همین کتاب، شاعر سخن را به میوهٔ دل مانند می‌کند که آن را به جان دهند و نه به نان:

میوهٔ دل را که به جانی دهند	کی بود آبی که به نانی دهند؟

(همان، ص ۴۵، ب ۳۰)

در جایی دیگر می‌گوید برای آفرینشِ شعر بکر باید بیش از این‌ها مایه گذاشت:

بدین دلفریبی سخن‌های بکر	به سختی توان زادن از راهِ فکر
سخن گفتنِ بکر، جان سُفتن‌ست	نه هرکس سزای سخن گفتن‌ست

(شرفنامه، ص ۳۷، ب ۹۱-۹۲)

ولی منظور نظامی از هنر سخن‌پردازی تنها آرایش‌های لفظی و معنوی نیست، بلکه چنان‌که در آغاز اشاره شد، کاستن از خمیرهٔ اصلی داستان یا افزودن بر آن، یعنی ساخت کلی داستان نیز مورد نظر اوست، چنان‌که دربارهٔ هفت پیکر در پایان کتاب می‌گوید:

آنچه کوتاه‌جامه بُد جسدش	کردم از نظم خود درازقدش

وانچه بـودش درازی از حـد بـیش	کوتهی دادمش به صنعت خـویش
(هفت پیکر، ص ۳۰۰، ب ۳۰-۳۱)

نکتهٔ دیگری که نظامی بدان پرداخته، گفتگو در ماهیت شعر است. حماسه‌سرایان مطالب مأخذ خود را واقعیت‌های تاریخی می‌پنداشتند و ازاین‌رو باک داشتند که کسی سخن آنها را دروغ بنامد. فردوسی در همان دیباچهٔ شاهنامه در دفاع از راستی مطالب کتاب خود و توجیه آن می‌گوید:

تـو ایـن را دروغ و فسـانه مـدان	بـه یکسـان رَوشـنِ زمانـه مـدان
ازو هرچـه انـدرخورد بـا خـرد	دگـر بـر ره رمـز معنـی بـرد
(شاهنامه، ج ۱، ص ۱۲، ب ۱۱۳-۱۱۴)

شاعران منظومه‌های عاشقانه نیز به حقیقت داستان‌های خود کمابیش باور داشتند. نظامی در خسرو و شیرین می‌گوید:

اگرچه در سخن کآب حیاتست	بود جایز هرآنچ از ممکناتست
چـو بتـوان راسـتی را درج کـردن	دروغی را چه بایـد خـرج کـردن؟
(خسرو و شیرین، ص ۵۹، ب ۲۸-۲۹)

و سپس دربارهٔ این داستان می‌گوید هنوز آثار ماجرای عشق دو دلداده برجا و گواهی از راستی این داستان است:

نیـارد در قبـولش عقـل سسـتی	کـه پـیش عـاقلان دارد درسـتی
نه پنهان، بر درستی‌ش آشکارست	اثرهـایی کزیشـان یادگارسـت
اسـاسِ بیسـتون و شـکلِ شـبدیز	همیـدون در مـداین کـاخ پرویـز
هـوس‌کـاریّ آن فرهـاد مسـکین	نشانِ جـوی شیر و قصـر شـیرین
همان شـهرود و آب خوشـگوارش	مقـام خسـرو و جـای شـکارش

حـــدیث باربـــد بـــا شـــانزده رود همـــان آرامگـــاه شـــه بـــه شـــهرود

(همان، ص ۶۱، ب ۴۳-۴۸)

بااین‌همه، میان واقعیت در داستان حماسی و واقعیت در داستان عاشقانه، تفاوتی بزرگ است. شاعر حماسی گزارش خود را فقط واقعیت‌های تاریخی نمی‌داند، بلکه از نگاه او سرنوشت پهلوانان او سرگذشت ملت اوست و ازاین‌رو شاعر حماسی در غم و شادی پهلوانان خود عمیقاً شریک است و می‌کوشد تا این اعتقاد و صداقت را به خواننده (خوانندهٔ تاریخی و نه امروزی) نیز القا کند که در صورت توفیق حماسهٔ او یک حماسهٔ ملی، وگرنه تنها یک داستان رزمی است و این همان تفاوتی است که شاهنامه را از آثار حماسی پس از آن متمایز می‌کند. بنابراین اگرچه حماسه‌سرای ملی نیز امکان تغییر و زدن و افزودن مطالب مأخذ خود را دارد، ولی دامنهٔ این کار بسیار کوتاه است و پرداختِ داستان حماسی بیشتر در همان القای اعتقاد و صداقت شاعر است به خواننده در یک بیانِ مؤثرِ حماسی. ازاین‌رو و به علّت محدودیت در پرداختِ داستان، سخن حماسه‌سرایی ملی مانند دقیقی، که نبوغ فردوسی را ندارد، خشک و بی‌جان از آب درمی‌آید، ولی در یک داستان عاشقانه واقعیت تنها مربوط به سرگذشت دو دلداده است که در گذشته روی داده و مانند آن بارها و در هرجا رخ داده یا می‌تواند روی دهد. خواننده بدین گونه ماجراهای فردی یک بستگی احساسی دارد، نه عقیدتی؛ و ازاین‌رو در بند این نیست که سرگذشتی که می‌خواند در همهٔ جزئیات واقعاً رخ داده باشد، بلکه بدین قانع است که داستان در کلیت خود واقع شده باشد یا بتواند بشود. این وضعیت به نگارندهٔ داستان عاشقانه آزادی عمل بیشتری در پرداختِ داستان می‌دهد و نظامی از این آزادی حداکثر استفاده را برده

است. نظامی، برعکس فردوسی که شعر خود را دروغ و فسانه نمی‌داند، معتقد است شعر اصولاً دروغ است و دروغین‌ترین آن زیباترین آن:

در شـــعر مپـــیچ و در فـــن او　　　چـون اکـذب اوسـت احسـن او

(لیلی و مجنون، ص ۸۲، ب ۱۴)

ازاین‌رو از شعر نمی‌توان انتظار واقعیت داشت:

اگر راست خواهی، سخن‌های راست　　　نشـاید در آرایـش نظـم خواسـت

(شرفنامه، ص ۵۵، ب ۲۵)

و باز:

فن شعر خود چه باشد که بدان کنم تفاخر؟
چو مثال گشـت مطلـق بـه دروغ داسـتانی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۷، ب ۵۸۵)

و لذا برعکس علوم دیگر که به هر زبان دیگری درآید چیزی از دست نمی‌دهد، اگر شعر به زبانی دیگر ترجمه گردد، ماهیت آن دگرگون می‌گردد (به‌ویژه اگر شعر پُرنگارهٔ نظامی یا شعر پُرتعبیر حافظ باشد):

لغـت همـه علـومی، چـو ازآن نمـط بگـردد
سـلب دگـر بپوشـد، بـه سـیاقت معـانی
نمطـی کـه شـعر دارد، چـو ازآن زبـان بگـردد
چه نوشتن آید از وی؟! چه رسد بـه ترجمـانی؟!

(همان، ص ۲۵۷، ب ۵۸۶-۵۸۷)

بااین‌همه، اگرچه نظامی با مؤلف قابوسنامه (ص ۱۸۹) همسخن است که «شعر راست ناخوش بود»، هم نیز با او یک‌رای است که «اندر شعر، دروغ از

حد مبر، هرچند دروغ در شعر هنر است» (قابوسنامه، ص ۱۹۱).[۱] یا به گفتهٔ نظامی:

نقشبند ارچه نقش ده دارد — سرِ یک رشته را نگه دارد
یک سرِ رشته گر ز خط گردد — همه سررشته‌ها غلط گردد
کس بر این رشته گرچه راست نرفت — راستی در میان ماست، نرفت
من چو رسّام رشته‌پیمایم — از سرِ رشته نگذرد رایم
رشته یک‌تاست، ترسم از خطرش — خاصه زاندازه برده‌ام گهرش

(هفت پیکر، ص ۱۵، ب ۳۷-۴۱)

و باز:

وآرایش کردنی ز حد بیش — رخسارهٔ قصّه را کند ریش

(لیلی و مجنون، ص ۴۵، ب ۵۶)

که نگاه شاعر در این بیت‌ها هم به سوی کاست و فزود خمیرهٔ داستان است و هم به آرایش بیت. شاعر در داستان شرفنامه همین عقیده را به گونه‌ای دیگر به سخن آورده و می‌گوید اگر او می‌خواست از این داستان آرایشِ نظم را بکاهد، سراسر داستان را می‌توانست در یک برگ کاغذ بسراید (شرفنامه، ص ۵۵، ب ۲۶-۲۷) و سپس برای اثبات گفتهٔ خود همهٔ سرگذشت اسکندر را در چهل و هشت بیت می‌سراید و در پایان نتیجه می‌گیرد که کار شاعری نه گزارشگری، بلکه سخن‌پردازی است. منتها شرط این است که شاعر شگفت‌گویی را به گزاف‌گویی نکشاند، و دیگر اینکه همان را نیز به شیوه‌ای بگوید که خواننده باور کند، یعنی دروغ راست‌مانند بگوید:

جزین هرچه در خارش آرد قلم — سبک سنگنی باشد از بیش و کم

---

۱. نیز نک: «از گِل شعر تا گُل شعر»، ص ۵۰۴-۵۰۷.

چــو نظــم گــزارش بــود راه‌گیــر / غلــط کــردن ره بــود نــاگزیر
مــرا کــار بــا نغزگفتــاری اســت / همه کار من خود غلط‌کاری است
بلــی، هرچــه نابــاورش یــافتم / ز تمکــــین او روی برتــــافتم
گزارش چنان کــردمش در ضــمیر / کــه خوانندگان را بــود دلپــذیر
بســی در شــگفتی نمــودن طــواف / عنــان ســخن را کشــد در گــزاف
و گر بــی شــگفتی گــزاری ســخن / نــدارد نــوی نامــه‌های کهــن
ســخن را بــه انــدازه‌ای دار پــاس / که بــاور تــوان کــردنش در قیــاس
سخن گر چو گــوهر بــرآرد فــروغ / چــو نابــاور افتــد نمایــد دروغ
دروغی که ماننده باشد بــه راســت / بهْ از راستی کز درســتی جداســت

(همان، ص ۵۹، ب ۷۷-۸۶)

پس، از نظر نظامی شاعری یعنی راست‌پردازی دروغ، ولی از دیدِ او، در شعر نه‌تنها دروغ را نباید از حد برد، بلکه اندازهٔ سخن را نیز باید نگه داشت:

ســخن بســیار داری انــدکی کــن / یکی را صد مکن، صد را یکی کــن
چو آب از اعتدال افــزون نهــد گــام / ز ســیرابی بــه غــرق آرد ســرانجام
چو خون در تن ز عادت بیش گردد / ســزای گوشــمالِ نــیش گــردد
سخن کم گوی تــا بــر کــار گیرنــد / کــه در بســیار، بــد بســیار گیرنــد

(خسرو و شیرین، ص ۵۷، ب ۱۱-۱۴)

و باز:

با اینکه سخن به لطــف آب‌ســت / کم گفتن این سخن صــواب‌ســت
آب ارچــه همــه زلال خیــزد / از خــوردن پُــر مــلال خیــزد
کم گوی و گزیده گــوی چــون دُر / تــا زانــدک تــو جهــان شــود پُــر
لاف از ســخن چــو دُر تــوان زد / آن خشت بــود کــه پُــر تــوان زد...

یک دسته گُلِ دماغ‌پرور از خرمنِ صد گیاه بهتر
(لیلی و مجنون، ص ۸۴-۸۵، ب ۲۸-۳۴)

ولی نظامی در این نکته، چنان‌که پیش از این نیز اشاره شد، به گفتهٔ خود عمل نمی‌کند و برای مثال حتی در همین‌جا که از فضیلت کم‌گویی سخن می‌گوید، نُه بیت صرف گفتن این نکته کرده است، و بدتر از او، معروف‌ترین مقلّد او، یعنی امیرخسرو دهلوی، وقتی در مجنون و لیلی (ص ۳۷-۴۲، ب ۱۰-۴۹) خواسته است همین موضوع را به تقلید از نظامی بگوید، اصل موضوع، یعنی فضیلت کم‌گویی را به‌کلی فراموش کرده و چهل بیت در ستایش کم‌گویی، پُرگویی کرده است. باری، در اینکه نظامی از تأثیر سخن پیشینیان خود برکنار نمانده است، تردیدی نیست. ما نمونه‌هایی از این تأثیر را در بخش‌های دوم و هفتم این کتاب آورده و نشان داده‌ایم که دامنهٔ این تأثیر گسترده‌تر از آن است که خود او گمان می‌بُرد. با این حال، نظامی به‌حق معتقد است که به دلیل پیرایشِ بنیادینی که در خمیرهٔ داستان‌های خود کرده، شاعری نوپرداز، و به دلیل آرایش نوینی که در لفظ آورده، سخنوری نوآور است. او در آثار خود بارها از شیوهٔ نوی که در شعر پدید آورده، یاد کرده و بدان بالیده است:

به قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد همه طرزهای تازه، کهن‌ست و باستانی
(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۵۶، ب ۵۵۷)

شعبده‌ای تازه برانگیختم هیکلی از قالب نو ریختم
(مخزن الاسرار، ص ۳۶، ب ۴)

من که درین شیوه مُصیب آمدم دیدنی ارزد که غریب آمدم
(همان، ص ۴۷، ب ۵۶)

بهاری نو برآر از چشمهٔ نوش سخن را دستبافی تازه درپوش

(خسرو و شیرین، ص ۵۶، ب ۳)

ولی آن کز معانی با نصیبست بداند کین سخن طرزی غریبست

(همان، ص ۷۷۷، ب ۷۹)

نوایی غریب آورم در سرود دهم جان پیشینگان را درود

(شرفنامه، ص ۲۲، ب ۲۷)

نهادم ز هر شیوه هنگامه‌ای مگر در سخن نو کنم نامه‌ای

(همان، ص ۴۲، ب ۳۸)

از نگاه نظامی چنین سخن نوی که در دلِ شب‌ها با خون کردن دل و نمک‌سود کردن تن به دست آید، حکم فرزند شاعر را دارد. شاعر در لیلی و مجنون از زبان پسر خود محمد، خطاب به خویشتن می‌گوید:

گفت: ای سخن تو همسر من یعنی لقبش برادر من

(لیلی و مجنون، ص ۴۶، ب ۶۹)

یعنی محمد، سخن پدر را برادر خود و فرزندِ پدر می‌نامد. و باز شاعر در همین کتاب خطاب به ممدوح خود می‌گوید که اگر در حقّ پدر منظومه نظری نیندازی، تیمار برادر منظومه، یعنی محمد را بدار:

گر در پدرش نظر نیاری تیمار برادرش بداری

(همان، ص ۶۹، ب ۲۶)

در مخزن الاسرار نیز یک بار به همین موضوع اشاره می‌کند و می‌گوید طبع شاعر چون پدر است و شعر فرزند او. ازاین‌رو نسبت این پدرفرزندی باید درست باشد، یعنی شاعر به شعر دیگران دستبرد نزده باشد یا به سخن

دیگر، فرزند حرامزاده نباشد:

نسـبتِ فرزنـدیِ ابیـاتِ چُسـت   بـر پـدرِ طبـع بـدارد درسـت

(مخزن الاسرار، ص ۴۴، ب ۲۳)

پیش از این آمد که از نگاه نظامی شاعری دروغ‌پردازی است. پس آیا چنین کاری شرعاً مجاز است؟ این پرسش شاعر را سخت به خود مشغول داشته است. در نخستین منظومهٔ خود مخزن الاسرار که در سال ۵۶۱ق، نزدیک چهل‌سالگی سروده، معتقد است شعر را باید در خدمت شرع گرفت:

تـا نکنـد شـرع تـو را نامـدار   نـامزد شـعر مشـو زینهـار

شـعرِ تـو از شـرع بـدانجا رسـد   کـز کمـرت سـایه بـه جـوزا رسـد

شـعر تـو را سـدره‌نشـانی دهـد   سـلطنتِ مُلـکِ معـانی دهـد

(همان، ص ۴۶، ب ۴۰-۴۲)

و ازاین‌رو شعری که در خدمت شرع درآید، سایه‌ای از پیغمبری است و در صف کبریا، پس از پیامبران شاعران استاده‌اند (اشاره به سورهٔ شعراء):

پـردهٔ رازی کـه سـخن پروری‌سـت   سـایه‌ای از سـایهٔ پیغمبری‌سـت

پـیش و پسـی بسـت صـف کبریـا   پـس شـعرا آمـد و پـیش انبیـا

(همان، ص ۴۳، ب ۸-۹)

ولی ده سال پس از نظم این اثر، یعنی در سال ۵۷۱ق، هنگامی که به سرودن خسرو و شیرین می‌پردازد، اگرچه هنوز آنچه را در مخزن الاسرار گفته بود به یاد دارد:

مـرا چـون مخـزن الاسـرار گنجـی   چه بایـد در هـوس پیمـود رنجـی؟

(خسرو و شیرین، ص ۵۹، ب ۳۳)

روشن است که در عقیدهٔ او دربارهٔ ماهیت شعر تحولی بزرگ روی داده است:

ولیکن در جهان امروز کس نیست / که او را بر هوسنامه هوس نیست

هوس پختم به شیرین دستکاری / هوسناکان غم را غمگساری

چنان نقش هوس بستم بَرو پاک / که عقل از خواندنش گردد هوسناک

(همان، ص ۵۹، ب ۳۴-۳۶)

بنا بر آنچه رفت، نظامی در ماهیت شعر دو نظریهٔ متضاد صادر کرده است: در مخزن الاسرار معتقد است که شعر ناب یعنی شعر راست و در خدمت شرع؛ در خسرو و شیرین و طبعاً در دیگر آثار عشقناک و هوسناک خود، معتقد است که شعر ناب یعنی شعر دروغ در خدمت هوس. و بدین‌گونه، نظامی میان دو قطبِ زهد و هوس مردّد است و با ضمیرِ خویش در کشمکش. آیا از این دو نظامی کدام اصل است و کدام سایه؟ اگر بپذیریم که اوج هنر شاعر در سه منظومهٔ عاشقانهٔ او به ظهور رسیده است، نیز ناگزیر باید بپذیریم که نظامیِ اصلی همان شاعر هوسنامه‌هاست و آن دوستی که او را نخست از سرودن چنین آثاری منع کرد، ولی سپس مطیع او شد (نک: همان، ص ۶۵، ب ۷۴-۱۱۰)، همان نظامی، شاعرِ مخزن الاسرار است که دیگر از او سایه‌ای بیش نمانده و با این حال، چنان‌که صفت سایه است، همهٔ عمر در تعقیبِ شاعر است.

۲. دشوارگویی و اطناب

در بندِ پیشین دیدیم که نظامی ساختنِ نظم تهی را کاری آسان می‌داند و معتقد است باید «بر نظم ایستاد»، یعنی بر سر آن رنج برد و چنان‌که دیدیم بارها به

رنجی که خود در این کار برده اشاره کرده و معتقد است با رنج خود، در شاعری «طرزی غریب» آورده است. تردیدی نیست که سخن‌سنجان کلّاً در این نظر با شاعر موافق‌اند، ولی در عین حال تردیدی نیست که این کندوکاو شاعر که حتماً و همیشه چیزی تازه عرضه کند، سبب شده است گاهگاه در خطّ افقی داستان، یعنی در بیت‌سازی، دچار دشوارگویی گردد و در خطّ عمودی داستان، یعنی در داستان‌پردازی، دچار اطناب. عنصرالمعالی که کتابش یکی از آثار مورد مطالعهٔ نظامی بوده، در آغاز بابِ «در آیین و رسم شاعری» می‌نویسد:

> «و اگر شاعر باشی، جهد کن تا سخن تو سهلِ ممتنع باشد. بپرهیز از سخن غامض، و چیزی که تو دانی و دیگران به شرح آن حاجت آیند مگوی، که شعر از بهر مردمان گویند، نه از بهر خویش» (قابوسنامه، ص ۱۸۹).

نظامی گهگاه این پند عنصرالمعالی را از یاد برده و در نتیجه برخی بیت‌ها در آثار او «غامض» و نیازمند شرح است و شارحان نیز همیشه در گزارش آنها هم‌نظر نیستند. برای مثال، وحید دستگردی (مخزن الاسرار، ص ۱۰۲، ح ۱) این بیت را:

شیرسگی داشت که چون پو گرفت　　　سـایهٔ خورشـید بـر آهـو گرفـت

(مخزن الاسرار، ص ۱۲۶، ب ۲)

چنین معنی می‌کند:

> «یعنی سگی شیرمانند داشت که هنگام پویه بر نور خورشید پیشی گرفته و بر او عیب می‌گذاشت. سایهٔ خورشید نور او و سیر نور بی‌نهایت سریع است. آهو هم در اینجا به معنی عیب است. خورشید به آهو گرفت».

برات زنجانی این بیت را چنین شرح می‌دهد:

> «یعنی [سگ] آنقدر تندرو بود، خودِ آهو که سهل است، سایهٔ آهو را که بر

اثر نور خورشید پیدا می‌شود می‌گرفت (اغراق در تعریف دویدن و رسیدن سگ به شکار است؛ زیرا سایه قابل گرفتن نیست) (احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۳۳۲).

ثروتیان آن را چنین گزارش کرده است:

«سگ آنچنان تندرو و چالاک بود که چون راه رفتن می‌آغازید یا به وجود شکار پی می‌برد، بلافاصله آهو را به زیر می‌گرفت و نمی‌گذاشت نور خورشید به روی آهو بیفتد و در واقع میان نور خورشید و آهو حایل می‌شد»

سپس در یادداشتی افزوده است:

«احتمال دارد در اصل گفته و سرودهٔ شاعر **بو گرفتن** بوده باشد که مأخوذ از یک اصطلاح ترکی است یعنی: چون پی برد و بو برد که شکاری هست...» (مخزن الاسرار، ص ۳۰۴).

بدین ترتیب بر یک بیت شاعر سه شارح چهار شرح نوشته‌اند. علت این دشوارگویی‌ها این است که در شعر نظامی، خیال توسنی لگام‌گسیخته است. هرجا که شاعر موفق می‌شود که این توسن را لگام زند، تعبیرات و تشبیهات و استعارات او، هرچند تازه باشد پیچیده نیست و این توفیق بیش از همه در منظومهٔ لیلی و مجنون و دیگر در حکایت‌های شاعر دست داده است. و امّا لگام‌گسیختگیِ توسنِ خیال در نظامی، او را نه‌تنها گهگاه به دشوارگویی در خانهٔ بیت می‌کشاند، بلکه علتِ اصلیِ تطویل او در سخن نیز هست. بدین معنی که گاه کافی است تنها یک واژه و حتی یک حرف به عللی به مخزنِ خیالِ شاعر رخنه کند، مانند پرتوی که از دریچه‌ای رنگین بتابد، فوراً ده‌ها تصویر رنگارنگ پدید می‌آید که هرچند هر تصویری از آن زیبا باشد و هست، ولی در مجموع سخن شاعر را به اطناب می‌کشاند و به خطّ عمودی داستان آسیب می‌زند،

به‌ویژه اگر داستان حماسی باشد. مثال‌های آن در منظومه‌های شاعر فراوان است. برای نمونه در مثال زیر که ضمناً، هم تفاوتِ ایجازِ فردوسی و اطنابِ نظامی را و هم نقشِ متفاوتِ مأخذ را در کار دو شاعر نشان می‌دهد، در شاهنامه شاعر برای شرح طالع سه پسر فریدون به سه بیت بسنده کرده است. برای مثال، شرح طالع ایرج چنین است:

چو کرد اخترِ فرّخ ایرج نگاه　　حمل دید طالع، خداوند ماه

(شاهنامه، ج ۱، ص ۱۰۶، ب ۲۶۸)

ولی نظامی برای شرح طالع اسکندر پنج بیت صرف کرده است:

اسد بود طالع، خداوند زور　　کز و دیدهٔ دشمنان گشت کور
شرف یافته آفتاب از حمل　　گراینده از علم سوی عمل
عطارد به جوزا برون تاخته　　مه و زهره در ثور دم ساخته
برآراسته قوس را مشتری　　زحل در ترازو به بازیگری
ششم خانه را کرده بهرام جای　　چو خدمتگران گشته خدمت‌نمای

(شرفنامه، ص ۶۷، ب ۵۲-۵۶)

یعنی شاعر تا در گزارش داستان به طالع اسکندر می‌رسد، واژهٔ «طالع» چون کلیدی درِ اخترانِ آسمان را به روی شاعر می‌گشاید و توسنِ خیال او را به جولان درمی‌آورد. شاعر در پیش و پس این پنج بیت، هفت بیت هم در مقدّمه و مؤخّره سروده است، یعنی جمعاً دوازده بیت. و باز برای مثال، یک جا در شرفنامه واژهٔ «چین» به قلم شاعر آمده و شاعر تا با یکی دو معنی دیگر آن بازی نکرده، دست از آن برنداشته است:

به چین در قبابستهٔ کین مباش　　قبای تو را گو یکی چین مباد

ز جعـــد غلامـــان کشـــوربها بهل بر چـو مـن بنـده چینی رهـا
گرفتـار چـین کـی بـود روی مـاه ز چین دور بـهٔ طـاقِ ابـروی شـاه

(همان، ص ۳۶۸، ب ۲۰۳-۲۰۵)

یا در توصیف آتش در بزم اسکندر، می‌بینیم که چگونه «آتش» شاهبازِ خیالِ شاعر را تا هفت آسمان به پرواز آورده است. در اینجا شاعر بیست و پنج بیت در توصیف آتش سروده است (همان، ص ۲۷۶-۲۷۸، ب ۲۵-۴۹). یک مثال دیگر این اطناب، سوگند دادن اسکندر مادر خود راست. اسکندر در دم مرگ به مادر خود پیامی می‌فرستد و او را سوگند می‌دهد که در مرگ او سوگواری نکند. شاعر در اینجا به اصطلاح امروز ناگهان «ویر»ش می‌گیرد که اسکندر باید مادر را به هر چیز که به تصوّر آید، از شیر مادر گرفته تا موج دریا، سوگند دهد و در نتیجه سوگندنامه‌ای در سی و چهار بیت پدید آورده است (اقبالنامه، ص ۲۰۱-۲۰۳، ب ۵۷-۹۰) که از یک سو نمونه‌ای از خیالِ رنگین و دورپرواز شاعر است و از سوی دیگر مثالی از گرایش شاعر به بیت‌سازی و دور گشتن از خطّ اصلی داستان. ضمناً شاعر در اینجا فراموش کرده است که اگر کسی تا این اندازه روده‌دراز باشد، دیگر در دم مرگ نیست و هنوز سالیان سال به مرگش باقی است. یک نمونهٔ دیگر از این سوگندهای دور و دراز، سوگند خوردن پرویز از زبان باربد است که پرویز در بیست و سه بیت به همه چیز شیرین، از چشم خمار او گرفته تا به خاک پای او، سوگند می‌خورد (خسرو و شیرین، ص ۶۲۴-۶۲۷، ب ۱۵-۳۷). یا شاعر برای شرح کور شدن هرمز نُه بیت صرف کرده است، با برخی تشبیهات دور از ذهن (همان، ص ۱۹۶-۱۹۷، ب ۲-۱۰). چنان‌که اشاره شد، تنها یک واژه کافی است که در ذهن شاعر پی‌درپی معانی و تصاویر گوناگونی را تداعی کند و

شاعر را از هر کجا به ناکجا کشاند. در اینجا بدین نکته نیز اشاره کنم که گهگاه خود شاعر هم اشاره‌هایی به زیاده آراستن لفظ خود دارد، چنان‌که در بندِ پیشین نقل شد (لیلی و مجنون، ص ۴۵، ب ۵۶؛ هفت پیکر، ص ۱۵، ب ۴۱). همچنین گاهی خود را از ادامهٔ موضوعی منع می‌کند. برای مثال، در شرفنامه پس از شرحِ مسابقهٔ نگارگری میان رومیان و چینیان، روایتی از مانی نقل می‌کند و در پایان می‌گوید:

ببین تا دگرباره چون تاختم   سخن را کجا سر برافراختم

(شرفنامه، ص ۳۸۰، ب ۶۱)

یا در همین کتاب پس از سخنانی در ستایش خود می‌گوید:

سخن بین کزو دور چون مانده‌ام   کجا بودم، ادهم کجا رانده‌ام

(همان، ص ۳۵۵، ب ۱۷)

۳. سهلِ ممتنع و ایجاز

نمونه‌های دشوارگویی و اطناب در شعر نظامی، که در بندِ پیشین از برخی از آنها یاد شد، چنان بر هنر شاعری او سایه افکنده که استادی بی‌نظیر او چه در صنعتِ سهلِ ممتنع و چه در صنعتِ ایجاز به‌کلّی فراموش شده و نیز توجه نشده که سعدی در این هر دو صنعت در واقع پیرو نظامی است و نه انوری یا شاعری دیگر. مثال‌های صنعت ایجاز در آثار شاعر بسیار است. ما به ذکر سه نمونه بسنده می‌کنیم:

شبی نعلبندیّ و پالانگری   حق خویش می‌خواستند از خری
خر از پای رنجیده و پشت‌ریش   بیفکندشان نعل و پالان به پیش
چو از وامداری، خر آزاد شد   برآسود و از خویشتن شاد شد

(همان، ص ۷۴، ب ۶۹-۷۱)

همـــه‌جـــا دزد از بیگانـــه خیـــزد مـــرا بنگـــر کـــه دزد از خانـــه خیـــزد
به افسون از دل خود رَســت نتــوان کـــه دزد خانـــه را در بســـت نتـــوان
(خسرو و شیرین، ص ۳۶۱، ب ۱۱۴-۱۱۵)

گفت: شک نیست کاینچنین خوانی نیست درخـوردِ چـون تـو مهمـانی
لیک از آبادی ایـن طـرف دورسـت خـوان اگـر بینواسـت معذورسـت
(هفت پیکر، ص ۲۷۱، ب ۲۰-۲۱)

و امّا مثال‌های صنعتِ سهلِ ممتنع در آثار شاعر بی اغراق از هزار بیت افزون است. ما در زیر نمونه‌های اندکی را که تنها از لیلی و مجنون و هفت پیکر برگرفته‌ایم، می‌آوریم. شاید در برخی از این مثال‌ها، کسانی تنها عنصر «سهل» را ببینند و نه الزاماً عنصر «ممتنع» را. لیکن به نظر نگارنده چنین نیست، بلکه عنصر «سهل» آشکارتر است و عنصر «ممتنع» نیاز به تأمل بیشتری از سوی خواننده دارد و در عین حال برخی از این بیت‌ها هم مثال صنعت ایجاز است و هم در شمارِ امثال و حکم. اگر هم عنصر «سهل» وزنهٔ بیشتری داشته باشد، باز می‌توان گفت در خمسه، در برابر یک دو صد بیت پیچیده، چند هزار بیت ساده وجود دارد:

تـا چنـد غـم زمانـه خـوردن؟ تازیـــدن و تازیانـــه خـــوردن
(لیلی و مجنون، ص ۳۰۶، ب ۳۲)

آن را کـه هـوای دانـه بـیش‌سـت رنـج و خطـر زمانـه بـیش‌سـت
(همان، ص ۳۸۰، ب ۴۴)

برخیـز و بیـا بـه خانـهٔ خـویش بـر هـم مـزن آشـیانهٔ خـویش
(همان، ص ۳۸۵، ب ۴۰)

هر خانه که بی چراغ باشد زندان بود ارچه باغ باشد

(همان، ص ۴۲۲، ب ۹۰)

از بیخِ زمین نرست برگی کاسیب نیافت از تگرگی

(همان، ص ۵۱۷، ب ۹۵)

بارید به باغ ما تگرگی کز گلبن ما نماند برگی

(همان، ص ۵۲۴، ب ۱۸)

موریّ و هزار دوزخ از پس یک مورچه را شراره‌ای بس

(همان، ص ۵۲۵، ب ۲۶)

ور زانکه شکر نمی‌فروشید در دادن سرکه هم مکوشید

(همان، ص ۲۱۶، ب ۸۲)

بس تیرِ شبان که در تگ افتاد بر گرگ فکند و بر سگ افتاد

(همان، ص ۲۱۸، ب ۱۲)

این فاخته رنج برد بر باغ چون میوه رسید، می‌خورد زاغ

(همان، ص ۲۸۱، ب ۲۱)

دلم از خاطرم خراب‌ترست جگرم از دلم کباب‌ترست

(هفت پیکر، ص ۱۸۵، ب ۱۳۴)

باغ گُل جُست و گُل به باغ ندید جز دلی با هزار داغ ندید

(همان، ص ۱۹۹، ب ۵۵)

چاهساری هزار پایه دَرو ناشده کس مگر که سایه دَرو

(همان، ص ۲۰۵، ب ۱۷۱)

باغ باغ تو، خانه خانهٔ توست آشیان من آشیانهٔ توست

(همان، ص ۲۱۲، ب ۲۹۰)

جــز یکــی دختــر عزیــز مــرا	نیسـت، بسـیار هسـت چیـز مـرا

(همان، ص ۲۳۴، ب ۲۱۳)

جرعــه‌ای بــاده بــر نــوازشِ رود	بهتـر از هرچـه زیـرِ چـرخِ کبـود

(همان، ص ۶۹، ب ۳۹)

نالــه چــون بــر نــوای رود آورد	مــــرغ را از هـــــوا فـــــرود آورد

(همان، ص ۸۸، ب ۱۷)

شـاه را ایـن جـواب سـخت آمـد	تبــرِ تیــز بــر درخـــت آمــد

(همان، ص ۹۰، ب ۴۱)

روزی آیـد ـ اگرچـه هـیچ‌کسـم ـ	کانچه کردی، به خـدمتت برسـم

(همان، ص ۹۱، ب ۶۲)

باورم ناید ایـن سـخن بـه‌درست	تا نبینم به چشم خـویش نخسـت

(همان، ص ۹۵، ب ۴۲)

آســیاوار گِــرد خــود می‌تاخــت	هرچه اندوخت، بـازمی‌انـداخت

(همان، ص ۱۰۰، ب ۱۷)

چــون فریـــبِ زبـــان او دیـــدم	گــوش کــردم، ولیــک نشــنیدم

(همان، ص ۱۴۶، ب ۴۵۶)

به همین ترتیب می‌توان صدها بیت دیگر را مثال آورد و بخشی بزرگ از نسبتِ دشوارگویی را از شاعر بازگرفت. در برخی از بیت‌های بالا سخن آنچنان «سهل» می‌نماید که گویی آن را به نثری ساده نوشته‌اند یا ما با سخن شنیداری سر و کار داریم و همین نکته است که، چنان‌که اشاره شد، شاید خواننده را متوجه «ممتنع» بودن آن ننماید. همین توجه شاعر به سادگی و ایجاز سبب شده

است که بتوان از پنج گنج او صدها بیت که در شمار بهترین داستانزدها و امثال سائر است گلچین کرد. ما پایین‌تر نمونه‌هایی از آن را نیز به نظر خوانندگان می‌رسانیم. پیش از این در بخش چهارم این کتاب از تناقض‌گویی شاعر سخن رفت. اکنون، چنان‌که دیدیم، این تناقض را در شیوهٔ سخن‌پردازی او نیز مشاهده می‌کنیم. یعنی نظامی شاعری است که پارهٔ کوچک‌تری از طبع او دشوارگرا و متمایل به اطناب است و پارهٔ بزرگ‌تر آن در پی سخن موجز و ممتنع. متأسفانه آن نیمهٔ کوچک‌تر به‌نادرست مشخّصهٔ هنر شاعری او شمرده شده و نیمهٔ بزرگ‌تر ناسزاوار از نظر اهل نقد پنهان مانده است.

۴. صنایعِ دیگرِ لفظی و معنوی

خاورشناس آلمانی، هلموت ریتر، در پیشگفتاری که به زبان آلمانی بر پیرایش هفت پیکر نوشته است و ما پیش از این سطوری از آن را نقل کردیم، دربارهٔ صنایع شعری در خمسهٔ نظامی می‌نویسد (ص یک):

> «نظامی بر فوت و فنِ بیان شاعرانهٔ زمان خود نه‌تنها با مهارت بسیار چیره بود، بلکه مهم‌تر اینکه او توانسته است آن فنونِ بیان را استادانه تماماً به خدمت درونمایهٔ شعر خود بگیرد».

به نظر نگارنده، و چنان‌که در صفحات پیشین نشان داده شد، این عقیدهٔ ریتر در مجموع درست است، ولی اعتبار صد در صد ندارد و نمی‌توان آسیبی را که گاه زیاده‌روی در کاربرد صنایع لفظی به شعر شاعر زده است انکار کرد. از سوی دیگر، در ادب فارسی، کمتر اثری هست که تا این مایه و پایه از صنایع لفظی و معنوی برخوردار باشد. ما در زیر از برخی از آنها یاد می‌کنیم:

۱. جناس

مثال جناس تام: «دیوانه به بند بهْ که در بند»[1] (لیلی و مجنون، ص ۲۲۵، ب ۴۸) و:

گور و آهو مجو ازین گِلِ شور　　　کاهوش آهوست و گورش گور

(هفت پیکر، ص ۲۹۱، ب ۱۸).

مثال چند گونه جناس زائد: «ره‌آوردِ آورده آورد پیش» (شرفنامه، ص ۳۳۴، ب ۲۲)؛ «نه خسرو که کیخسرو ما تویی» (همان، ص ۱۹۵، ب ۵۴)؛ «مدارای او کن که دارای ماست» (همان، ص ۲۲۲، ب ۱۰۵)؛ «بتی گر کسر شد، کسری بماناد» (خسرو و شیرین، ص ۴۷۳، ب ۷۳)؛ «کاخ ازو یافت چون شکوفه شکوه» (هفت پیکر، ص ۱۸۹، ب ۲۰۳)؛ «تو می خور، بهانه ز دَر دور دار» (اقبالنامه، ص ۲۳، ب ۲۲)؛ «چو بگذشت و بگذاشت آسیب را» (همان، ص ۲۱۵، ب ۲۷) و:

چنان تاخت بر کشور تازیان　　　کزو تازیان را نیامد زیان

(شرفنامه، ص ۲۴۲، ب ۴۰)

مگر تیرش از جعبهٔ آرش‌ست　　　که از کوه او خاره با خارش‌ست

(همان، ص ۳۴۵، ب ۹۱)

مثال برای جناس ناقص یا مُحَرَّف: «ز گِرد آمدن سر درآید به گَرد» (اقبالنامه، ص ۷۵، ب ۸).

چند مثال برای جناس اشتقاق یا اقتضاب: «گیرد از زخم او گراز گریز» (هفت پیکر، ص ۲۰/ ۴۳)؛ «خروشیدنِ کوسِ رویینه‌کاس» (شرفنامه، ص ۱۷۹، ب ۶۱) و:

---

۱. بندِ نخست به معنی زنجیر و بند دوم به معنی پیوند و وصلت است.

نهنـگِ خـدنگ از کمـینِ کمـان نیاسود بر یـک زمـین یـک زمـان
(همان، ص ۱۶۹، ب ۴۴)

مثال برای **جناس مرکب**: «مشو مَستِ راح اندر این مُستراح» (همان، ص ۱۸۹، ب ۱۹۷)؛ «بر جایِ کَیان نگر کیان‌اند» (لیلی و مجنون، ص ۳۸، ب ۴۸). در آثار نظامی مثال این گونه جناس‌ها فراوان است.

ولی جناسی که شاعر بدان گرایش بسیار دارد، **جناس مُتجانس** یا **منحصر** است که در روزگار ما آن را **نغمهٔ حروف** نیز می‌گویند. در این جناس اگر حرف جناس‌ساز در آغاز واژه‌ها آید، آن را **قافیهٔ مقدّم** نیز می‌گویند.

با حرف ت: «تیز شد تیشه‌ها ز بهر تراش» (هفت پیکر، ص ۱۰۰، ب ۱۸)؛

با حرف د: «کای داور دادده بده داد» (لیلی و مجنون، ص ۲۲۲، ب ۲۵)؛

با حرف ش: «با او شخصی به شکل شیدا» (همان، ص ۲۵۱، ب ۷)؛ «قبا پوشید و شد بر پشتِ شبدیز» (خسرو و شیرین، ص ۱۵۵، ب ۷۹)؛ «بت لشکرشکن بر پشتِ شبدیز» (همان، ص ۱۳۸، ب ۱۳)؛

با حرف غ/ ق:

وزین غوری غلامی نیز چون قنـد ز غوره کرد غارت خوشه‌ای چنـد
(همان، ص ۸۱، ب ۱۴)

شاعر این جناس را بیش از همه با حرف «س» ساخته است. ما به چند مثال بسنده می‌کنیم. در برخی از این مثال‌ها حرف «س» رنگ سفید را تداعی می‌کند: «سحرگه آن سهی سروان سرمست» (همان، ص ۱۰۸، ب ۹)؛ «دست بر سیمِ ساده می‌سودم» (هفت پیکر، ص ۱۴۴، ب ۴۱۹)؛ «سوسن و نرگس و سمن رُسته» (همان، ص ۲۴۹، ب ۱۰۴)؛ «چون سمن صافی و چو سیم سپید» (همان،

ص ۲۶۲، ب ۳۱۹)؛ «زنانِ سمن‌سینهٔ سیم‌ساق» (شرفنامه، ص ۲۵۱، ب ۴۳). با حرف س و ی: «سیمابِ سرین و سیمِ سینه» (لیلی و مجنون، ص ۲۳۱، ب ۹۸).

۲. تضاد

به چهار مثال بسنده می‌کنیم. در مثال دوم در هر دو مصراع:

عاشـق آن شـد کـه خسـتگی دارد ‌‌ بـه درسـتی شکسـتگی دارد
(هفت پیکر، ص ۲۵۳، ب ۱۷۲)

اوسـت در بـزم و رزم یافتـه نـام ‌‌ جان‌ده و جان‌ستان به تیـغ و بـه جـام
(همان، ص ۲۰، ب ۴۵)

گهی گفت ای قدح، شب رخت بندد ‌‌ تـو بگـری تلـخ تـا شـیرین بخنـدد
(خسرو و شیرین، ص ۲۴۸، ب ۳۲)

نمـک دارد لـبش در خنـده پیوسـت ‌‌ نمـک شـیرین نباشـد، آنِ او هسـت
(همان، ص ۹۳، ب ۴۰)

در مثال‌های سوم و چهارم لفظ «شیرین» ایهام نیز دارد. در مثال سوم شیرین زن پرویز است و در عین حال معنی «شکّرین، مقابل تلخ» را تداعی می‌کند و در مثال چهارم برعکس.

۳. ایهام

در دو مثال پیشین دو نمونه برای آن آمد. یک مثال دلپذیرتر آن در این بیت است. کنیزی زیبا بر دست وزیری پارسا آب می‌ریزد، ولی وزیر از غایت پارسایی به دست کنیز نگاه نمی‌کند:

ز دستی چنان کاب ازو می‌چکیـد　　　جز آبی که بـر دسـتش آمـد ندیـد
(اقبالنامه، ص ۴۵، ب ۱۶)

در اینجا «چکیدن آب از دست» ایهام دارد: دستی که آب از آن روان بود، دستی به لطافت و روشنی آب.

۴. ذوقافیتین

چهار مثال از این صنعت را می‌آوریم که سومین با حاجب است و چهارمین با حاجب و تکرار قافیه:

چون چنان دید ترکِ توسـن‌خـوی　　　راه دادش بـه سـرو سوسـن‌بـوی
(هفت پیکر، ص ۱۶۲، ب ۲۲۰)

درختـی کـه او سـر بـرآرد بلنـد　　　بـه دیگـر درختـان درآرد گزنـد
(شرفنامه، ص ۱۲۰، ب ۳۵)

جهد بسیار شد به شـور و بـه شـر　　　بـاغ نفـروختم بـه زور و بـه زر
(هفت پیکر، ص ۲۷۹، ب ۱۷)

به هر گوشه دو مرغک گوش بر گـوش　　　زده بر گل صلای نـوش بـر نـوش
(خسرو و شیرین، ص ۱۱۶، ب ۱۰)

۵. تشبیه

دامنهٔ تشبیه در شعر نظامی بسیار گسترده است. در تشبیهات او مشبهٌ‌به بیش از همه از عناصر طبیعت، همچون گل‌ها، گیاهان، پرندگان، جانوران، ستارگان، رنگ‌ها، چهار عنصر و بیش از همه آتش برگزیده شده است. در تشبیهات او

معانی مجرّد نیز دیده می‌شود، ولی نه به اندازهٔ اشیاء و عناصر طبیعت. از میان صدها مثال به چند نمونه بسنده می‌کنیم.

در تشبیه ستارگان در آسمان آبی شب:

گفتی که ستارگان چراغ‌اند   یا در پر زاغ، چشم زاغ‌اند

(لیلی و مجنون، ص ۲۴۹، ب ۳۶)

در تشبیه اژدها: «کوهی از قیر، پیچ‌پیچ شده» (هفت پیکر، ص ۵۷، ب ۳۸)؛

تشبیه بلور با می زرد به نرگس: «جام چو نرگس، زرِ در سیم شد» (مخزن الاسرار، ص ۷۴، ب ۵۰)؛

مانند کردن دود سیاهی که بر دور آتش پیچیده است به سجود هندوان تیره‌رنگ:

آتش انگیخته ز صندل و عود   دود گِردش چو هندوان به سجود

(هفت پیکر، ص ۱۱۳، ب ۲۱)

مانند کردن شعلهٔ آتش در زیر دود به گنج زری که زیر مار سیاهی خفته باشد:

زردی شعله در بخار گیاه   گنج زر بود زیر مار سیاه

(همان، ص ۱۱۴، ب ۳۶)

مانند کردن سپاهیان سفیدپوست رومی و لشکریان سیاه‌پوست حبشی به مهره‌های سفید و سیاه شطرنج:

دو لشکر به هم برکشیدند کوس   چو شطرنجی از عاج و از آبنوس

(شرفنامه، ص ۱۰۶، ب ۲)

تشبیه پدر مجنون که در آرزوی فرزند است، به صدف بی درّ و خوشهٔ بی دانه و درخت بی شاخ:

محتـاج‌تـر از صـدف بـه فرزنـد　　چـون خوشـه بـه دانـه آرزومنـد
در حسـرت آنکـه دسـتِ بخـتش　　شـاخی بـه درآرد از درخـتش
(لیلی و مجنون، ص ۱۰۵، ب ۹-۱۰)

تشبیه معکوس یا مقلوب:

شبی تیره، چو کـوهی زاغ بـر سـر　　گران‌جنبش، چو زاغی کوه بـر پـر
(همان، ص ۵۰۶، ب ۵)

شمعِ جگر چون جگرِ شـمع سـوخت　　آتـشِ دل چـون دلِ آتـش فروخـت
(مخزن الاسرار، ص ۷۰، ب ۹)

۶. استعاره

پیش از نظامی، صنعت استعاره در شعر فارسی مثال‌های چندانی ندارد و آنچه دارد نیز غالباً فاقد تازگی و پیچیدگی لازم است، بلکه بیشتر در شمار واژه‌های شعر تغزّلی یا حماسی درآمده؛[۱] برای نمونه:

چو گردون سرِ طشـتِ سـیمین [= سـپیده‌دم] گشـاد
غرابِ سیه [= شب] خایه زرّیـن [= خورشـید] نهـاد
(شرفنامه، ص ۲۳۸، ب ۷۳)

چو شبدیز [= شب] را نعلِ زر [= خورشید] بست روز (همان، ص ۲۵۵، ب ۸۸)؛
کـه چـون صـبح را شـاهِ چـین [= روز] بـار داد
عروسِ عدن [= شب] دُر [= ماه] به دینار [= خورشید] داد
(همان، ص ۱۶۷، ب ۹)

---

۱. دربارهٔ اهمّیت استعاره در شعر نظامی و فقر آن در شعر عرب، نک:
Über die Bildersprache Nizamis, p 4.

می‌گوید: چون شاهِ چینِ روز بامداد را به پیشگاه خود پذیرفت و عروسِ عدنِ شب دُرِ سیمینِ ماهِ خود را داد و دینارِ زردِ خورشید را گرفت (شب فرورفت و روز برآمد)؛

چو بر شاخِ آهو [= چوب کمان] کشد چرمِ گور [= زه] (همان، ص ۸۵، ب ۳۲)؛

صدف [= رَحِم] در شکم دُرّ شهوار [= جنین] داشت (همان، ص ۲۳۹، ب ۸۲).

پایین‌تر برخی مثال‌های دیگر تشبیه و استعاره خواهد آمد.

۷. رجوع

«پری‌دختی، پری بگذار، ماهی» (خسرو و شیرین، ص ۹۲، ب ۳۰)؛

عجب باشد که گل را چشمه شوید　　　غلط گفتم که گل بر چشمه روید

(همان، ص ۱۴۵، ب ۷۳)

۸. حُسنِ تعلیل

ز شرمِ آبِ آن رخشنده‌خانی　　　شده در ظلمت آبِ زندگانی

(همان، ص ۱۴۴، ب ۶۳)

۹. قلبِ کلام

چو روز از دامن شب سر برآورد　　　زمانه تاج زرّین بر سر آورد

(همان، ب ۱۱۵، ب ۱)

۱۰. رَدُّ الصّدرِ عَلی العَجُز

به صد جان ارزد آن رغبت که جانان　　　نخواهم گوید و خواهد به صد جان

(همان، ص ۲۵۹، ب ۵۰)

۱۱. ترصیع و موازنه

پیری نه که در میانه افتد — تیری نه که بر نشانه افتد

(لیلی و مجنون، ص ۲۴۳، ب ۴۲)

بیت بالا مرصّع است و هرچند مثال‌های موازنه، در شعر نظامی بسیار بیشتر از ترصیع است به آوردن یک نمونه از آنها بسنده می‌کنیم:

نقشت به چه رنگ می‌طرازند؟ — شمعت به چه داغ می‌گدازند؟

(همان، ص ۵۳۰، ب ۶۳)

۱۲. صنعت عکس یا تبدیل

الگوی کهن آن آیهٔ بیست و ششم از سورهٔ آل عمران است: «تُولِجُ اللَّیلَ فی النَّهارِ وَ تُولِجُ النَّهارَ فی اللَّیلِ وَ تُخرِجُ الحَیَّ مِنَ المَیّتِ و تُخرِجُ المَیّتَ مِنَ الحَیّ». نظامی قصیده‌ای دارد در نوزده بیت که با این بیت آغاز می‌گردد و در همهٔ بیت‌های آن این صنعت به کار رفته است:

دلبرصنمی شیرین، شیرین‌صنمی دلبر — آذر به دلم برزد، برزد به دلم آذر

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۳۱، ب ۱۸۰-۱۹۸)

۱۳. لَفّ و نَشر یا تفسیر

شاعر غزلی دارد در یازده بیت که این صنعت در دو بیت به دو بیت آن تا پایان به کار رفته است (پس از بیت سوم یک بیت افتادگی دارد). برای مثال دو بیت نخستین و دو بیت آخرین آن را نقل می‌کنیم:

ای نموده تیره تیره سلسله بر ارغوان — وی بسوده خیره خیره غالیه بر ضیمران

هر زمان زان تیره تیره، تیره گـردد ابـر و میـغ　　　هر زمان زان خیره خیره، غالیه بر مشـکدان...
نکته نکتـه گـر بپرسـد دلبـرم از حـال مـن　　　اندک اندک پیش او زین حال بگشایم زبـان
هر زمان زین نکته نکته، نکته‌ای گویم غریب　　　هر زمان زان اندک اندک، اندکی خـوانم روان

(همان، ص ۳۱۳، ب ۱۳۶۶-۱۳۷۶)

نظامی بدین صنعت و گونه‌های آن زیاد دلبسته است، چنان‌که در دیوان او سه غزل دیگر با همین صنعت یافت می‌شود. یکی با این بیت آغاز می‌گردد:

شدم بر صورتی عاشق که بر مه می‌کنـد غوغـا
چه صورت؟ صورت دلبر، چه دلبر؟ دلبر زیبا

(همان، ص ۲۵۹، ب ۶۱۲-۶۱۷)

به همین گونه بیت به بیت تا پایان غزل. دیگر غزلی در هفت بیت که با چنین بیت‌هایی آغاز می‌گردد:

لب و دهان و دو چشم تو، ای بت گلفام　　　یکـی نبـات و دوم پسـته و سـوم بـادام
نبات و پسته و بادام پیش آن سـه شـدند　　　یکـی اسـیر و دوم بنـده و سـوم گمنـام
اسـیر و بنـده و گمنـام در زمـان توانـد　　　یکی قباد و دوم قیصـر و سـوم بهـرام...

و به همین ترتیب تا پایان غزل، لفّ مصراعِ نخستینِ هر بیت از نشرِ مصراع دومِ بیتِ پیش از آن گرفته می‌شود (همان، ص ۲۹۷-۲۹۸، ب ۱۱۴۳-۱۱۴۹).

دیگر یک غزل شش بیتی که چنین آغاز می‌گردد:

ترکی مرا خون می‌خورد، ای ترک خونخوار آن تویی
یـاری مـرا دل می‌بـرد، ای یـار دلـدار آن تـویی

(همان، ص ۳۴۵، ب ۱۸۰۱-۱۸۰۶)

شاعر در خسرو و شیرین نیز در شرح کلیله و دمنه گونه‌ای دیگر از این

صنعت را که لفّ و نشر معکوس‌الترتیب می‌نامند در چهل بیت به کار برده است، بدین‌گونه که در مصراع نخستینِ هر بیت پندی می‌آورد که نتیجهٔ یکی از حکایات آن کتاب است و سپس در مصراع دومِ همان بیت عنوان آن حکایت را ذکر می‌کند (خسرو و شیرین، ص ۷۰۱، ب ۱-۴۳).

۱۴. مُلَمَّع

شاعر این صنعت را در غزل کوتاه زیر به کار برده است:

باللّــه علیــک بالکتــابی	بر دوست اگر تو بـار یـابی
بلّغــه ســـلام اشـــتیاقی	با سـوز دل و جگـر کبـابی
قـــل انّ دموعـــه ســـبیل	از غایـت هجـر وز خرابـی
ارحم فی الهجر یا خلیلـی	هم ماه منیّ و هـم شـهابی

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۲۷، ب ۱۵۴۵-۱۵۴۸)[۱]

۱۵. سؤال و جواب

نظامی بدین صنعت که گاه صورت مناظره نیز پیدا می‌کند، گرایش داشته و آن را یک بار در هفت پیکر (ص ۲۵۲، ب ۱۵۳-۱۵۶) و یک بار در غزلی از دیوان خود (دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۶۸، ب ۷۳۷-۷۴۳) به کار برده است.[۲] اما

---

۱. نفیسی غزلی ملمّع از سنایی (نک: غزل‌های حکیم سنایی غزنوی، ص ۴۵۴) با مطلع زیر را نیز در دیوان نظامی آورده است:

دی از بـر نگـارم ناگـه رسـید نامـه	قالت رأی فؤادی من هجرک القیامه

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۲۶، ب ۱۵۲۱)

۲. غزل ملمّع سنایی (نک: غزل‌های حکیم سنایی غزنوی، ص ۴۵۴) که به دیوان قصاید و غزلیات
←

معروف‌ترین نمونهٔ کاررفت این صنعت در آثار نظامی، در خسرو و شیرین (ص ۴۱۲-۴۱۴، ب ۱-۱۹) آمده است. در آنجا سؤال و جوابِ مناظره‌گونه‌ای میان پرویز و فرهاد روی می‌دهد که نوزده بیت دارد و به نقل پنج بیت نخست آن بسنده می‌کنیم:

نخستین بار گفتش کز کجایی؟ — بگفت از دارِ ملک آشنایی
بگفت آنجا به صنعت در چه کوشند؟ — بگفت انده خرند و جان فروشند
بگفتا جان‌فروشی در ادب نیست — بگفت از عشق‌بازان این عجب نیست
بگفت از دل شدی عاشق بدین‌سان؟ — بگفت از دل تو می‌گویی من از جان
بگفتا عشق شیرین بر تو چون‌ست؟ — بگفت از جان شیرینم فزون‌ست

(خسرو و شیرین، ص ۴۱۲، ب ۱-۵)

۱۶. تجاهل العارف

در غزلی هشت‌بیتی که چنین آغاز می‌گردد:

روزگار آشفته‌تر، یا زلف تو، یا کار من؟ — ذرّه کمتر، یا دهانت، یا دل غمخوار من؟

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۱۸، ب ۱۴۲۶-۱۴۳۳)

تجاهل العارف به همین گونه مصراع به مصراع تا پایان غزل ادامه می‌یابد. در اینجا به این نکته اشاره کنم که شاعر، چه در منظومه‌های خود و چه در دیوانش، هر کجا به صنعتی روی می‌آورد، آن را ناقص نمی‌گذارد و از آن بیرون نمی‌رود،

→
نظامی (ص ۳۲۶، ب ۱۵۲۱-۱۵۲۶) راه یافته و ذیل ملمّع از آن یاد شد نیز آراسته به صنعت سؤال و جواب است.

بلکه آن را به همان نظمی که آغاز کرده به پایان می‌رساند. ازاین‌رو بسیاری از مثال‌های او در این گونه صنایع بهترین نمونهٔ آنهاست.

۱۷. تَنسیقُ الصّفات

بهترین نمونهٔ آن غزلی است نُه‌بیتی که چنین آغاز می‌گردد:

دل بـه نـادانی بـدادم در کـف عیّـاره‌ای　　　دلگشایی، جان‌فزایی، دلبر خونخواره‌ای

(همان، ص ۳۲۶، ب ۱۵۳۶-۱۵۴۴)

و سپس تا پنج بیت دیگر در هر مصراع سه یا چهار صفت دلدار را برمی‌شمارد.

۱۸. تفاخر

یک مثال خوب آن در شرفنامه آمده است. در آنجا کنیزکی چنگی در مصراع نخستین یکی از صفات اسکندر را می‌ستاید و در مصراع دوم به یکی از صفات خود تفاخر می‌کند و پس از نوزده بیت یکسره به تفاخر خود می‌پردازد و این تفاخر تا هفتاد و چهار بیت ادامه می‌یابد (شرفنامه، ص ۴۶۶، ب ۵۹-۱۵۱). این قطعه یکی دیگر از نمونه‌های اطناب در سخن شاعر است.

۱۹. مطایبه

در آثار نظامی نمونه‌های زیادی از طنز و مطایبه و مزاح و شوخ‌طبعی یافت نمی‌شود. آنچه به چشم نگارنده رسید، یک جا شوخی دو بیوه‌زن با یکدیگر است:

دو بیـوه بـه هـم گفتگـو سـاختند　　　سـخن را بـه طعنـه درانداختنـد

یکـی گفـت کـز زشـتی روی تـو | نگردد کسی در جهـان شـوی تـو
دگر گفـت نیکـو سـخن رانـده‌ای | تـو در خانـه از نیکـویی مانـده‌ای

(اقبالنامه، ص ۱۱۷، ب ۳۲-۳۴)

جایی دیگر، دربارهٔ پیری که در میان مریدان خود بادی رها می‌کند، آمده است:

پیـــر درآن قافلـــه یـــک بادنـــاک | داد بضـــاعت بـــه امینـــان خـــاک

(مخزن الاسرار، ص ۲۱۵، ب ۲)

یا در این گفتگوی پدر و پسری سیاه‌پوست:

گفت به زنگی پدر این خنده چیست؟ | بـر سـیهی چـون تـو بایـد گریسـت
گفـت چـو هسـتم ز جهـان ناامیـد | روی ســیه بهتــر و دنــدان ســپید

(همان، ص ۲۱۲، ب ۳۱-۳۲)

یا شاید این بیت که زنگیان در توصیف اسکندر می‌گویند:

چنـان می‌خـورد زنگـیِ خـام را | کـه زنگـی خـورد مغـزِ بـادام را

(شرفنامه، ص ۹۲، ب ۱۲۷)

همچنین بانمک است توصیف رفتار زنانی که هنگام آب‌تنی کردن گیسوی خود را به شکل مار درمی‌آورند و یکدیگر را می‌ترسانند:

این شـد آن را بـه مـار می‌ترسـاند | مار می‌گفـت و زلـف می‌افشـاند

(هفت پیکر، ص ۲۵۰، ب ۱۱۵)

۲۰. مبالغه

اصولاً مبالغه در سرشت شعر است و شعر بی‌دروغ، بی‌فروغ است یا به گفتهٔ نظامی اکذبِ او احسن اوست. به‌ویژه در اشعار فارسی مبالغه نقشی بزرگ دارد

و اغلب در آن زیاده‌روی شده است. در اینجا از چند نمونه از این گونه مبالغات در اشعار شاعر یاد می‌گردد:

چنان کز بس درم‌ریزانِ شاهی درم روید هنوز از پشتِ ماهی

(خسرو و شیرین، ص ۶۶۵، ب ۲۶)

علف در زمین گشت چون گنج گم ز نعل ستوران بیگانه‌سم

(شرفنامه، ص ۱۳۶، ب ۱۱۵)

ز بس گرد بر تارَکِ تُرک و زین زمین آسمان، آسمان شد زمین

(همان، ص ۱۶۸، ب ۲۷)

که در آن دو جناس زائد هم به کار رفته است.

چو بر آب دریا غضب ریختی ز دریای آب آتش انگیختی

(همان، ص ۱۷۱، ب ۶۱)

ز موزونی ضربه‌های سنان به رقص آمده اسب زیر عنان

(همان، ص ۱۰۲، ب ۲۵۸)

بجنبید، جنبیدنی باشکوه چو از زلزله کالبدهای کوه

(همان، ص ۱۶۶، ب ۹۰)

کمان کژابرو به مژگان تیر ز پستانِ جوشن برآورد شیر

(همان، ص ۱۰۱، ب ۲۵۵)

و این مثال از زبان فرستادهٔ اسکندر به دارا که از همهٔ نمونه‌های بالا زیباتر است:

تو را این کلاه آسمان دوخته‌ست ستاره چراغ تو افروخته‌ست

(همان، ص ۱۵۲، ب ۱۳۶)

۲۱. شخص‌سازی

در شعر نظامی نه‌تنها جان دادن به عناصر طبیعت و اشیاء، بلکه تشخیصِ[1] آنها امری به‌کلی عادی است. ما به چند مثال بسنده می‌کنیم: «چو شبدیز را نعلِ زر بست روز» (همان، ص ۲۵۵، ب ۸۸)؛ «کوکب را شده در پای‌ها خار» (خسرو و شیرین، ص ۵۰۷، ب ۸).

زناشویی به هم خورشید و مه را ... رحم بسته به زادن صبحگه را

(همان، ص ۵۰۷، ب ۱۱)

تـاکِ انگـور کـژ نهـاده کـلاه ... دیده در حکم خود سپید و سیاه

(هفت پیکر، ص ۲۰۷، ب ۱۹۵)

۲۲. منش‌سازی

تنها شخصی که در آثار نظامی از آغاز تا انجام شخصیتی شناخته و فردیتی معیّن و پیامی روشن دارد مجنون است. پس از او شیرین، ولی نه از آغاز، بلکه در اواخر داستان، پس از آنکه پرویز دست به هوسبازی می‌زند، زنی از او ترسیم می‌شود پاکدامن که خیانت‌های پرویز را می‌بیند، ولی ذرّه‌ای از عشق و وفاداری او کاسته نمی‌گردد و در پایان جان خود را نیز آزادانه بر سر آن می‌نهد. البته این نکتهٔ پایانی، یعنی خودکشی شیرین بر سر گور پرویز، در خمیرهٔ داستان نیز بود، ولی بقیهٔ شخصیت و فردیت شیرین، چنان‌که در بخش دوم این کتاب آمد، ساختهٔ خود نظامی است. اشخاص دیگر منظومه‌های نظامی فاقد فردیت و تنها سایه‌های رونده‌اند. پرویز فقط پادشاهی هوسباز است. فرهاد مینیاتوری ناقص

---

1. Personification.

از مجنون است که به او فرصتی داده نشده است. اسکندر با همه هیاهویش مانند کرشاسپِ اسدی چون سایه‌ای از هیولایی است. به‌طور کلی می‌توان گفت کار نظامی از بابت منش‌سازی نسبت به فردوسی و فخرالدّین اسعد گرگانی ضعیف، ولی نسبت به داستان‌سرایان دیگر ما چشمگیر است. یک علت ضعف نظامی و مقلّدان او در این زمینه، همان گرایش بیش از اندازهٔ ایشان به صنایع لفظی است.

۲۳. روانکاوی

این صنعت نیز مانند منش‌سازی در منظومه‌های نظامی چندان رخ نمی‌نماید. معروف‌ترین صحنه در این صنعت توصیف حال شیرین است در شبی تاریک و دیرپا (خسرو و شیرین، ص ۵۰۶-۵۱۷)، ولی در اینجا نیز شاعر با وجود صرفِ نود و چهار بیت، جز توصیف تاریکی و آه و نالهٔ شیرین، چیز مهمی در روانکاوی او به دست نمی‌دهد. یعنی در اینجا نیز به علت بازی بیش از اندازه با الفاظ و اصطلاحات نجومی، از توصیفِ بهترِ تأثیرِ شبِ اندوهناک بر روان شیرین بازمی‌ماند. در مقابل، یک جا در هفت پیکر توصیفِ روانکاوانهٔ بهتری ارائه داده شده است. در آنجا، دختری مداوای جوانی ناشناس را که همسفرش به چشمش زخم زده به عهده می‌گیرد و سرانجام در اثر رنجی که در راه بهبودی جوان می‌برد، به عشق او گرفتار می‌گردد. جوان نیز متقابلاً و با آنکه هنوز دختر را به‌سبب نابینایی موقتیِ خود ندیده است، از صدای نشست و برخاست و دست گذاشتن دختر بر چشمش هنگام مداوا و شنیدن صدا و چشیدن مهربانی‌های او، دلباخته‌اش می‌شود (هفت پیکر، ص ۲۳۱، ب ۱۵۸-۱۶۰). در همین داستان به احساسِ آرامش پس از گریستن چنین اشاره شده است:

از پـس گریـه سـر فروبردنـد | گفتـی آبـی بُدنـد کافسـردند

(همان، ص ۲۳۴، ب ۳۰۷)

۲۴. وصف

در منظومه‌های نظامی نمونه‌های وصف‌های کوتاه و بلند بسیار است. در اینجا چند نمونهٔ کوتاه، ولی پُرخیال آن را می‌آوریم.

شاعر گرم شدن هوا و آب شدن برف‌ها در کوهستان و بالا رفتن آب رودها را چنین وصف کرده است:

شـبنم از دامـن اثیـر برُسـت | گرمـی انـدام زمهریـر بشسـت
بـرف کـافوری از گریـوهٔ کـوه | رود را زآب دیـده داد شـکوه

(همان، ص ۲۶۳، ب ۸-۹)

یا در توصیف دودی متراکم و سیاه که سر در آسمان کرده است، می‌گوید:

دیـد دودی چـو اژدهـای سـیاه | سـر بـرآورده در گـرفتنِ مـاه

(همان، ص ۲۷۰، ب ۹)

که ضمناً اشاره دارد به اسطورهٔ خسوف.

یا کوهسار بهاری را در یک مصراع چنین توصیف کرده است: «چو کوه از ریاحین کفل گِرد کرد» (اقبالنامه، ص ۱۵۸، ب ۱۶) و در وصف حال مجنون که زمانه خرمن او را سوخته، ولی از اشک خرمنی اندوخته است، می‌گوید:

آن سـوخته‌خرمن زمانـه | شـد خرمنـی از سرشـک‌دانـه

(لیلی و مجنون، ص ۵۴۷، ب ۲)

شاعر در توصیف زشتی‌ها نیز استاد است:

دیـد عفریتـی از دهـن تـا پـای | آفریـده ز خشـم‌های خـدای

گاومیشـــــی، گرازدنـــــدانی | کاژدهــا کــس ندیــد چنــدانی
زاژدهــا درگـــذر کـــه اهرمنــی | از زمـین تـا بـه آسـمان دهنـی
خفتــه‌پشــتی نعوذبالّلــه کــوز | چون کمانی کـه برکشـند بـه تـوز
پشــت‌قوسـیّ و روی‌خرچنگـی | بـوی گنــدش هــزار فرسـنگی
بینیـی چـون تنـورِ خشـت‌پـزان | دهنــی چـون لویـدِ رنگـرزان
بـاز کـرده لبـی چـو کـام نهنـگ | در بـــر آورده میهمـــان را تنـــگ

(هفت پیکر، ص ۲۱۷، ب ۳۶۳-۳۶۹)

یک نمونهٔ دیگر در وصف عجوزه:

دو پستان چـون دو خیـک آب‌رفتـه | ز زانــو زور و از تــن تــاب رفتــه
تنـی چـون خرکمـان از کوژپشـتی | بر و دوشی چو کیمخت از درشـتی
دو رخ چون جوز هندی ریشه‌ریشـه | چو حنظل هریکی زهری بـه شیشـه
دهـان و لفـج او از شـاخ‌شـاخی | بـه گـور تنـگ مـی‌مانـد از فراخـی
شـکنج ابـرویش بـر لـب فتـاده | دهـــانش را شـــکنجه برنهـــاده
نـه بینـی، خرگهـی بـر روی بسـته | نه دنـدان، یـک دو زرنـیخ شکسـته
مـژه ریزیـده چشـم آشـفته مانـده | ز خوردن دست و دندان سفته مانده

(خسرو و شیرین، ص ۶۶۹، ب ۲۷-۳۳)

اما یکی از مشهورترین توصیفات بلند نظامی، وصف آب‌تنی شیرین است:

شـتابان کــرد شــیرین بــارگی را | بـــه تلخـــی داد دل یکبـــارگی را
پدیـد آمـد چـو مینـو مرغـزاری | دَرو چون آب حیوان چشـمه‌سـاری
ز شــرم آب آن رخشـــنده‌خـــانی | شـــده در ظلمـــت آب زنـــدگانی
ز رنـــج راه بـــود انـــدام‌خســـته | غبـار از پـای تـا سـر برنشسـته
بـه گـرد چشـمه جـولان زد زمـانی | ده انـدر ده ندیـد از کـس نشـانی
فرود آمد به یـک سـو بـارگی بست | درِ اندیشـــه بـــر نظّـــارگی بســـت

چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور / فلک را آب در چشم آمد از دور
سهیل از شعر شکّرگون برآورد / نفیر از شعری گردون برآورد
پرندی آسمان‌گون بر میان زد / شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کحلی‌پوش پروین / موصّل کرد نیلوفر به نسرین
حصارش نیل شد یعنی شبانگاه / ز برج نیلگون سر برزند ماه
تن صافی‌ش می‌غلطید در آب / چو غلطد قاقمی بر روی سنجاب
عجب باشد که گل را چشمه شوید / غلط گفتم که گل بر چشمه روید
زهی چشمه که رونق برده آبش / ازآن چشمه که خوانده آفتابش...
در آب از گیسوان انداخته شست / نه ماهی بلکه ماه آورده در دست
ز مشک آرایش کافور کرده / ز کافورش جهان کافور خورده
مگر دانسته بود از پیش دیدن / که مهمانی نوش خواهد رسیدن
در آب چشمه‌سار آن شکّر ناب / ز بهر میهمان می‌ساخت جلّاب

(همان، ص ۱۴۴–۱۴۵، ب ۶۱–۷۹)

عروسی دید چون ماهی مهیّا / که باشد جای آن مه بر ثریّا
نه ماه آیینهٔ سیماب‌داده / چو ماه نخشب از سیماب زاده
در آب نیلگون چون گل نشسته / پرندی نیلگون تا ناف بسته
همه چشمه ز جسم آن گل‌اندام / گل بادام و در گل مغز بادام
حواصل چون بود در آب چون رنگ؟ / همان رونق دَرو از آب و از رنگ
ز هر سو شاخ گیسو شانه می‌کرد / بنفشه بر سر گل دانه می‌کرد
چو بر فرق آب می‌انداخت از دست / فلک بر ماه مروارید می‌بست
تنش چون کوه برفین تاب می‌داد / ز حسرت شاه را برف‌آب می‌داد
اگر زلفش غلط می‌کرد کاری / که دارم در بن هر موی ماری
نهان با شاه می‌گفت از بناگوش / که مولای توام با حلقه در گوش
چو گنجی بود گنجش کیمیاسنج / به بازی زلف او چون مار بر گنج

فسونگر مار را نگرفته در مشت | گمان بردی که مارافسای را کشت
کلید از دست بستان‌بان فتاده | ز بستان نار پستان درگشاده
دلی کان نار شیرین‌کار دیده | ز حسرت گشته چون نار کفیده
بدان چشمه که جای ماه گشته | هوس بین کافتاب از راه گشته
شه از دیدار آن بلّور دلکش | شده خورشید یعنی دل پُرآتش
فشاند از دیده باران سحابی | که طالع شد قمر در برج آبی
سمن‌بر غافل از نظّارهٔ شاه | که سنبل بسته بد بر نرگسش راه
چو ماه آمد برون از ابر مشکین | به شاهنشه درآمد چشم شیرین
همایی دید بر پشت تذروی | به بالای خدنگی رسته سروی
ز شرم چشم او در چشمهٔ آب | همی‌لرزید چون در چشمه مهتاب
جز این چاره ندید آن چشمهٔ قند | که گیسو را چو شب بر مه پراگند
عبیر افشاند بر ماه شب‌افروز | به شب خورشید می‌پوشید در روز
سوادی بر تن سیمین زد از بیم | که خوش باشد سواد نقش بر سیم

(همان، ص ۱۵۱-۱۵۴، ب ۴۲-۶۵)[۱]

وصف فصل‌های سال نیز بارها در خمسه آمده است که از هریک نمونه‌ای نقل می‌کنیم.

توصیف بهار (گل‌ها و پرندگان):

چون پرده کشید گل به صحرا | شد خاک به روی گل مطرّا
خندید شکوفه بر درختان | چون سکهٔ روی نیک‌بختان
از لالهٔ لعل و از گل زرد | گیتی علم دورنگ برکرد

---

۱. برای نمونه‌ای دیگر از وصف آب‌تنی زنان نک: هفت پیکر، ص ۲۴۹-۲۵۰، ب ۱۰۵-۱۱۲.

از برگ و نوا به باغ و بستان / با برگ و نوا هزاردستان
سیرابی سبزه‌های نوخیز / از لؤلؤ تر زمرّدانگیز
لاله ز ورق فشانده شنگرف / کافتاده سیاهی‌اش بر آن حرف
زلفین بنفشه از درازی / در پای فتاده وقت بازی
غنچه کمر استوار می‌کرد / پیکان‌کشیی ز خار می‌کرد
گل یافت ستبرق حریری / شد باد به گوشواره‌گیری
نیلوفر از آفتاب گلرنگ / بر آب سپر فکنده بی جنگ
شمشاد به زلف شانه کردن / گلنار به نار دانه کردن
سنبل سر نافه باز کرده / گل دست بدو دراز کرده
نرگس ز دماغ آتشین‌تاب / چون تبزدگان بجسته از خواب
جوشیدن قطره‌های باده / خون از رگ ارغوان گشاده
زان چشمهٔ سیم کز سمن رست / نسرین ورقی که داشت می‌شست
گل دیده به ترس باز می‌کرد / چون مثل ندید ناز می‌کرد
سوسن نه زبان که تیغ در بر / نی نی غلطم که تیغ بر سر
مرغان زبان‌گرفته چون زاغ / بگشاده زبان مرغ در باغ
درّاج ز دل کبابی انگیخت / قمری نمکی ز سینه می‌ریخت
هر فاخته بر سر چناری / در زمزمهٔ حدیث یاری
بلبل ز درخت سرکشیده / مجنون‌صفت آه برکشیده
گل چون رخ لیلی از عماری / بیرون زده سر به تاجداری

(لیلی و مجنون، ص ۱۸۲-۱۸۵، ب ۱-۲۲)[1]

---

۱. نیز نک: خسرو و شیرین، ص ۲۲۷-۲۲۹، ب ۱-۲۱؛ شرفنامه، ص ۶۰-۶۲، ب ۳-۲۳؛ ص ۱۱۳، ب ۷-۹؛ هفت پیکر، ص ۲۶۳-۲۶۵، ب ۱-۳۹؛ اقبالنامه، ص ۱۵۷-۱۵۸، ب ۳-۱۹.

وصف تابستان (باغ و میوه‌ها):

به صیدافکنی می‌نوشتند راه — که هم صید خوش بود و هم صیدگاه
ز بار گران خوشه خم گشته بود — تک و تاب نخجیر کم گشته بود
ز بس رود خیزان لب رودبار — نشانده ز رخسار گیتی غبار
ز برق آمده ابر نیسان به جوش — برآورده تندر به تندی خروش
رگ رستنی در زمین گشته سخت — به رقص آمده برگ‌های درخت
ز گلبام شبّابهٔ زندباف — دریده صبا شعر گل تا به ناف
خرامنده بر رخش بیجاده‌نعل — گل لعل در زیر گلنار لعل
دو نوباوه هم تود و هم برگ تود — ز حلوا و ابریشم آورده سود
زمین چون زر و آب چون لاجورد — چو دیبای نیم‌ازرق و نیم‌زرد
نوای چکاوک بهْ از بانگ رود — برآورده با دشتبانان سرود
گره بر کمر برزده ساق جو — رسیده به دهقان درود درو
شکم کرده آهوی صحرا بزرگ — برو تیزتر گشته دندان گرگ
پی گور چون زهرهٔ گاو سست — گوزن از بیابان ره کوه جست
ز نو زادن آهوان سره — جهانده جهان یک‌یک آهو بره
جهاندار با صید و با رود و جام — همی‌کرد منزل به منزل خرام

(شرفنامه، ص ۳۲۰-۳۲۲، ب ۵۷-۷۱)[۱]

وصف خزان:

چو باد خزانی برآمد به دشت — دگرگونه شد باغ را سرگذشت
ازآن باد بر باد شد رخت باغ — فرومُرد بر دست گل‌ها چراغ

۱. نیز نک: مخزن الاسرار، ص ۶۰-۶۵، ب ۲۳-۷۵؛ هفت پیکر، ص ۲۰۶-۲۰۷، ب ۱۸۵-۱۹۸؛ اقبالنامه، ص ۲۸۶، ب ۳-۱۸.

زرانـدوده شـد سـبزهٔ جویبـار ریـاحین فروریخـت از بـرگ و بـار
درختـان ز شـاخ آتـش افروختنـد ورق‌هـای رنگـین بَـرو سـوختند
بـه بـازار دهقـان درآمـد شکسـت نگهبـان گلـبن درِ بـاغ بسـت
فسـرده شـد آن آب‌هـای روان کـه آمـد سـوی برکـهٔ خسـروان
نـه خـرّم بـود بـاغ بـی بـرگ و آب درافکنـده دیـوار و گشـته خـراب
به جای می و سـاقی و نـوش و نـاز دد و دام کـرده بَـرو ترکتـاز
گرفتـه زبـان مـرغ گوینـده را خسـک بـر گـذر بـاد پوینـده را
تماشـاکنان بـاغ بگذاشـته مغـان از چمـن رخـت برداشـته
بـه سـوهان زده سـبلت آفتـاب چو سوهان پر از چین شده روی آب
تهـی مانـده بـاغ از رخ دلکشـان نـه آواز بلبـل نـه از گـل نشـان
زده خـار بـر هـر گلـی داغ‌هـا نـوایی و برگـی نـه در بـاغ‌هـا

(اقبالنامه، ص ۱۹۰-۱۹۱، ب ۳-۱۵)[۱]

وصف زمستان:

روز خانـه نـه روز بسـتان بـود کـاولین روزی از زمسـتان بـود
شـمع و قنـدیل بـاغ‌هـا مـرده رخـت و بنگـاه باغبـان بـرده
بانـگ دزدیـده بلـبلان را زاغ بانـگ دزدی درآوریـده بـه بـاغ
زاغ جـز هنـدوی‌نسـب نبـود دزدی از هنـدوان عجـب نبـود
داده نقـاش بـاد شـبگیری آب را حلقـه‌های زنجیـری
تاب سـرما کـه بـرد از آتـش تـاب آب را تیـغ و تیـغ را کـرد آب
دمـه سـوهان آبـدار بـه دسـت چشم را سفت و چشمه را می‌بست

---

۱. نیز نک: لیلی و مجنون، ص ۵۰۵-۵۰۷، ب ۱-۲۰.

شیر در جوش چون پنیر شده | خون در اندام زمهریر شده
کوه قاقم زمین حواصل‌پوش | چرخ سنجاب درکشیده به دوش
بر بهائم ددان کمین کرده | پوست کنده به پوستین کرده
رستنی درکشیده سر به زمین | نامیه گشته اعتکاف‌نشین
کیمیاکاری جهان دورنگ | لعل آتش نهفته در دل سنگ
گل ز حکمت به کوزه‌ای بوده | گل حکمت به سر در اندوده
زیبقی‌های آبگینهٔ آب | تخته بر تخته گشته نقرهٔ ناب

(هفت پیکر، ص ۱۱۲-۱۱۳، ب ۴-۱۷)[۱]

از آوردن نمونه‌های دیگرِ وصف‌های شاعر و به‌ویژه وصف‌های بلند او درمی‌گذریم. وصف‌های بلند، مانند پرداختن به موضوعات فرعی دیگر، گاه شاعر را از خطّ اصلی داستان دور می‌کند و ما دراین‌باره پیش از این سخن گفته‌ایم، ولی از سوی دیگر، بیشتر آنها برای خود از زیبایی و تنوّع ویژه‌ای برخوردار است. ازاین‌رو در اینجا فهرستی از برگزیده‌های آنها را فراهم می‌کنیم:

وصف آتش: خسرو و شیرین، ص ۱۷۶-۱۷۷، ب ۷-۱۸؛ شرفنامه، ص ۲۷۶-۲۷۸، ب ۲۳-۴۶؛ هفت پیکر، ص ۱۱۳-۱۱۴، ب ۱۸-۴۰.

وصف اسب: خسرو و شیرین، ص ۹۸، ب ۷۷-۸۱؛ شرفنامه، ص ۳۸۶، ب ۶۴-۷۳.

وصف بزم و افزار آن (جام، می، گل، سرود): خسرو و شیرین، ص ۱۷۷-۱۷۹، ب ۱۹-۳۷؛ هفت پیکر، ص ۱۱۴-۱۱۵، ب ۴۱-۵۱؛

وصف جهان: هفت پیکر، ص ۲۱۸-۲۱۹، ب ۳۹۰-۴۰۱.

---

۱. نیز نک: شرفنامه، ص ۲۷۶، ب ۱۲-۲۰؛ اقبالنامه، ص ۲۰۹، ب ۳-۱۰.

وصف خوان و خوراک‌ها: شرفنامه، ص ۲۶۶-۲۶۷، ب ۲۴۰-۲۵۵؛ ص ۲۷۲، ب ۳۱۴-۳۲۵؛ هفت پیکر، ص ۲۱۴-۲۱۵، ب ۳۲۸-۳۳۳.

وصف زنگی: شرفنامه، ص ۹۴-۹۵، ب ۱۵۶-۱۶۳.

وصف زیبایی شیرین و آرایش او: خسرو و شیرین، ص ۹۲-۹۶، ب ۳۰-۶۱؛ ص ۶۷۲-۶۷۵، ب ۴۹-۷۳.

وصف زیبایی و طنازی زنان: شرفنامه، ص ۳۳۶-۳۳۷، ب ۴۶-۶۰؛ ص ۳۸۷-۳۸۸، ب ۸۱-۹۶؛ ص ۴۶۶-۴۷۳، ب ۵۱-۱۵۱؛ هفت پیکر، ص ۱۶۴، ب ۱۸-۲۹؛ ص ۱۷۹، ب ۱۵-۲۴؛ ص ۲۲۷، ب ۸۷-۹۴.

وصف سخن: مخزن الاسرار، ص ۳۹-۴۱، ب ۱-۲۷؛ شرفنامه، ص ۲۲۶-۲۲۷، ب ۳-۱۲.

وصف شب (و تاریکی و دیرپایی آن): مخزن الاسرار، ص ۴۹-۵۰، ب ۱-۱۲؛ خسرو و شیرین، ص ۵۰۶-۵۱۲، ب ۴-۴۶؛ لیلی و مجنون، ص ۳۳۰-۳۳۶، ب ۱-۵۷؛ ص ۴۷۸، ب ۱۱-۱۳؛ هفت پیکر، ص ۱۰۲، ب ۵۴-۵۸؛ اقبالنامه، ص ۱۹۹، ب ۳۱-۳۵.

وصف طغرل:[1] شرفنامه، ص ۳۸۶-۳۸۷، ب ۷۴-۸۰.

وصف عشق و توصیف حال عاشقان: هفت پیکر، ص ۲۵۳، ب ۱۷۰-۱۷۷.

وصف کاخ و اسباب و آلات آن: همان، ص ۲۱۱، ب ۲۷۴-۲۸۲.

وصف گورخر: همان، ص ۵۵، ب ۵-۱۹.

توصیف مدینهٔ فاضله (آرمان‌شهر، ناکجاآباد): اقبالنامه، ص ۱۸۱-۱۸۵، ب ۸۵-۱۵۶.

---

۱. طغرل، نام مرغی شکاری است.

توصیف مرگ پرویز و واکنش شیرین: خسرو و شیرین، ص ۷۲۳-۷۲۵، ب ۱-۲۴.

وصف نبرد: لیلی و مجنون، ص ۲۰۹-۲۱۱، ب ۲۰-۳۴ و غیره.

توصیف هم‌آغوشی: خسرو و شیرین، ص ۶۷۵-۶۷۹، ب ۷۶-۱۰۷؛ شرفنامه، ص ۴۷۳-۴۷۴، ب ۱۵۳-۱۷۰.

نظامی پس از فخرالدّین اسعد گرگانی، از معدود سرایندگان فارسی‌زبان است که در توصیف هم‌آغوشی از کاربرد الفاظ رکیک پرهیز جسته و میان تن‌کامه‌سرایی[1] و الفیه شلفیه تفاوت گذاشته است. برای مثال، شاعر در توصیف طنازی شیرین و بازی با گیسوی بلندش می‌گوید: «ز گیسو گه کمر می‌کرد و گه تاج» (خسرو و شیرین، ص ۵۶۳، ب ۶۷).

شاعر توصیف‌های تن‌کامگی را به میان عناصر طبیعت نیز کشانیده است:

مـــاه گزیـــده لـــب خورشـــید را　　　شـــانه زده بـــاد ســـر بیـــد را

(مخزن الاسرار، ص ۶۵، ب ۷۱)[2]

---

۱. تن‌کامگی اصطلاحی است که نگارنده در برابر اصطلاح یونانی «اروتیک» (Erotic) نهاده است و شعر و نثر و نقاشی‌هایی را که بدان می‌پردازند به ترتیب تن‌کامه‌سرایی، تن‌کامه‌نویسی و تن‌کامه‌نگاری نامیده است (نک: «تن‌کامه‌سرایی در ادب فارسی»، ص ۱۵-۵۴).

۲. مثال‌های آن در آثار شاعر بیشتر از این است. نک: خسرو و شیرین، ص ۹۴، ب ۴۷؛ ص ۱۵۲، ب ۵۴-۵۵؛ ص ۲۳۶، ب ۳۶-۳۹؛ ص ۲۷۰، ب ۱۳۸؛ ص ۵۶۴، ب ۷۲؛ ص ۵۶۸، ب ۳۲، ۳۸؛ ص ۶۳۲، ب ۳۱-۳۲، ۳۹؛ لیلی و مجنون، ص ۲۶۸، ب ۸۰؛ شرفنامه، ص ۲۱۵، ب ۳-۹؛ ص ۲۵۱، ب ۴۴-۴۵؛ ص ۴۷۰، ب ۱۱۶-۱۱۷؛ هفت پیکر، ص ۲۱۴، ب ۳۱۹؛ اقبالنامه، ص ۱۸۷، ب ۹.

۲۵. امثال و حکم

منظومه‌های نظامی گنجینه‌ای بزرگ از امثال و حکم است که در عین حال بسیاری از آنها نمونه‌هایی جالب از صنعت ایجاز و صنعت سهلِ ممتنع به شمار می‌رود. برخی از این داستانزدها مثلِ سائر است و پیش از نظامی نیز رایج بود و تا امروز هم رایج است، همچون: «که پُر باشد پسِ دیوارها گوش» (خسرو و شیرین، ص ۵۰۴، ب ۵)؛ «یکایک عذرش از جرمش بتر بود» (همان، ۵۹۷، ب ۳۳)؛ «نه از ویرانه کس خواهد خراجی» (همان، ص ۶۶۱، ب ۶۱)؛ «که پوشید خورشید را زیر گِل» (شرفنامه، ص ۲۶۰، ب ۱۶۶)؛ «همانا که تنها به داور شده‌ست» (همان، ص ۳۱۸، ب ۳۰)؛ «مده پیل را یادِ هندوستان» (همان، ص ۳۵۰، ب ۲۳) و ده‌ها نمونهٔ دیگر، ولی بی تردید برخی نیز زادهٔ طبع شاعر یا دستِ‌کم پرداختهٔ اوست. شمار این داستانزدها در آثار شاعر به چند صد بیت می‌رسد که نقل همهٔ آنها در اینجا بایسته نیست، اما درگذشتن از آنها نیز چشم‌پوشی از معرّفی یکی از بهترین جنبه‌های هنر شاعر است. ازاین‌رو ما در زیر برگزیده‌ای کوچک از آنها را از نظر خوانندگان می‌گذرانیم و از تکرار نمونه‌هایی که پیش از این به مناسبتی نقل شد، چشم‌پوشی می‌کنیم:

گرم شو از مهر و ز کین سرد باش ‌‌ ‌ ‌ چون مه و خورشید جهانگرد باش
(مخزن الاسرار، ص ۹۹، ب ۴۲)

هر که به نیکی عمل آغاز کرد ‌ ‌ ‌ ‌ نیکیِ او روی بدو باز کرد
(همان، ص ۹۹، ب ۴۳)

هر که درین خانه شبی داد کرد ‌ ‌ ‌ ‌ خانهٔ فردای خود آباد کرد
(همان، ص ۱۱۰، ب ۲۲)

دولـت اگـر دولـت جمشـیدی اسـت　　مــوی سـپید آیــت نومیــدی اســت

(همان، ص ۱۱۶، ب ۱۴)

تـا شـکمی نـان، دهنـی آب هسـت　　کفچه مکن بـر سـر هـر کاسـه دست

(همان، ص ۱۱۸، ب ۳۶)

تاج تـو افسـوس کـه از سـر بـه است　　جل ز سگ و تـوبره از خـر بـه است

(همان، ص ۱۴۱، ب ۲۶)

دیـــده ز عیـــبِ دگـــران کـــن فـــراز　　صـورت خـود بـین و دَرو عیـب سـاز

(همان، ص ۱۵۹، ب ۵۱)

آینــه گــر نقــش تــو بنمــود راســت　　خود شکن، آیینـه شکسـتن خطاسـت

(همان، ص ۱۹۲، ب ۱۷)

دشـــمن دانـــا کـــه غـــم جـــان بـــود　　بهتـر ازآن دوسـت کـه نـادان بـود

(همان، ص ۲۰۶، ب ۴۹)

هــر کــه دَرو جــوهرِ دانــایی اســت　　بـر همـه کـاریش توانـایی اسـت

(همان، ۲۰۸، ب ۱۱)

زورِ جهــان بــیش ز بــازوی توســت　　سـنگِ وی افـزون ز تـرازوی توسـت

(همان، ص ۲۰۹، ب ۴)

کیســـه‌بُراننـــد بـــر ایـــن رهگـــذر　　هـــر کـــه تُهی‌کیســـه‌تر آســـوده‌تر

(همان، ص ۲۱۰، ب ۸)

تــا نشناســی گهــرِ یــار خــویش　　طـرح مکـن گـوهرِ اسـرار خـویش

(همان، ص ۲۲۰، ب ۳۰)

لــب مگشـا، گرچـه دَرو نوش‌هاسـت　　کـز پـس دیـوار بسـی گوش‌هاسـت

(همان، ص ۲۲۴، ب ۲۹)

آب‌صفت هرچه شنیدی بشوی / آینه‌سان هرچه ببینی مگوی
(همان، ص ۲۲۵، ب ۳۳)

زند بر هر رگی فصّاد صد نیش / ولی دستش بلرزد بر رگ خویش
(خسرو و شیرین، ص ۸۲، ب ۲۴)

گوزنِ کوه اگر گردن‌فرازست / کمندِ چاره را بازو درازست
(همان، ص ۲۵۵، ب ۲۱)

نمی‌خواهی که زیر افتی چو سایه / مشو بر نردبان جز پایه‌پایه
(همان، ص ۵۰۱، ب ۳۶)

گِلِ سرشوی ازآن معنی که پاکست / به سر بر می‌کنندش، گرچه خاکست
(همان، ص ۵۳۸، ب ۳۸)

سرشتِ طفل بد را دایه داند / بدِ همسایه را همسایه داند
(همان، ص ۵۹۸، ب ۳۹)

ز بادی کو کلاه از سر کند دور / گیاه آسوده باشد، سرو رنجور
(همان، ص ۷۱۷، ب ۸)

گر از هر باد چون بیدی بلرزی / اگر کوهی شوی، کاهی نیرزی
(همان، ص ۶۰۲، ب ۶۶)

ز خرواری صدف، یک دانه دُر بهْ / زلالِ اندک از طوفانِ پُر بهْ
(همان، ص ۷۹۵، ب ۱۴۳)

از یاری همرهان کشد مور / آن را که ازو فزون بود زور
(لیلی و مجنون، ص ۹۰، ب ۳۱)

در نومیدی بسی امیدست / پایان شبِ سیه سپیدست
(همان، ص ۱۶۴، ب ۲۷)

آن را کــه دهـــان آدمـــی خَســت
نتــوان بــه هــزار مــرهمش بســت
(همان، ص ۲۲۷، ب ۶۵)

آن پوشـــد زن کـــه رشـــته باشـــد
مـــرد آن درود کـــه کشـــته باشـــد
(همان، ص ۲۹۳، ب ۶۸)

دزدی کـــه بـــود ز دســـتِ بـــالا
گـــوهر بـــرد از میـــانِ کـــالا
(همان، ص ۳۰۶، ب ۳۴)

ســگ صــلح کنــد بــه اســتخوانی
نــاکس نکنــد وفــا بــه جــانی
(همان، ص ۳۲۹، ب ۴۰)

آن نخــل کــه دارد ایــن زمــان خــار
فـــردا رطـــبِ تـــر آورد بـــار
(همان، ص ۳۵۹، ب ۵۵)

گســـتاخ‌ســـخن مبـــاش بـــا کـــس
تـــا عـــذر خطـــا نخـــواهی از پـــس
(همان، ص ۴۳۵، ب ۱۰۱)

کشـتی کـه شکسـته شـد میـانش
گـــو نیـــز مبـــاد بادبـــانش
(همان، ص ۴۵۰، ب ۸۱)

غـرورِ جـوانی چـو از سـر گذشـت
ز گســتاخ‌کــاری فروشــوی دســت
(شرفنامه، ص ۲۶، ب ۲۲)

دریــن آســیا دانــه بینــی بســی
بــه نوبــت در آس افکنــد هرکســی
(همان، ص ۱۱۷، ب ۷۶)

درختــی کــه او ســر بــرآرد بلنــد
بــه دیگــر درختــان درآرد گزنــد
(همان، ص ۱۲۰، ب ۳۵)

بــه هنگــامِ ســختی مشــو ناامیــد
کــز ابــر ســیه بــارد آبِ ســپید
(همان، ص ۱۲۷، ب ۶)

جهان وام خویش از تو یکسر برد / به جرعه فرستد، به ساغر برد
(همان، ص ۱۲۹، ب ۵)

مکن تکیه بر زور بازوی خویش / نگه دار وزنِ ترازوی خویش
(همان، ص ۱۴۶، ب ۴۴)

شکیب آورد بندها را کلید / شکیبنده را کس پشیمان ندید
(همان، ص ۱۵۳، ب ۱۴۸)

سبویی که سوراخ باشد نخست / به موم و سریشم نگردد درست
(همان، ص ۱۸۵، ب ۱۵۹)

مکش تیغ بر خون کس بی دریغ / تو را نیز خون‌ست و با چرخ تیغ
(همان، ص ۲۳۸، ب ۶۸)

چو شمع از درون‌سو جگرسوختن / برون‌سو ز شادی برافروختن
(همان، ص ۲۴۰، ب ۵)

زمانه به نیک و بد آبستن‌ست / ستاره گهی دوست، گه دشمن‌ست
(همان، ص ۳۱۸، ب ۲۲)

سگ بر آن آدمی شرف دارد / که چو خر دیده بر علف دارد
(هفت پیکر، ص ۳۰، ب ۴۵)

بدگهر با کسی وفا نکند / اصلِ بد در خطا، خطا نکند
(همان، ص ۳۸، ب ۲۷)

تندرستیّ و ایمنیّ و کفاف / این سه مایه‌ست و آن دگر همه لاف
(همان، ص ۱۱۵، ب ۵۷)

تا میِ پخته یابی اندر جام / دید باید هزار غورهٔ خام
(همان، ص ۲۸۷، ب ۳۴)

آن کـه او را بـر آسـمان رخـت‌ســت　　　در زمـین بازجُسـتنش سـخت‌سـت
(همان، ص ۲۹۳، ب ۵۸)

مکـن کـارِ بـدگوهران را بلنـد　　　کـه پـروردنِ گرگـت آرد گزنـد
(اقبالنامه، ص ۱۱۰، ب ۲۶)

فراخ‌آسـتین شـو کـزین سبزشـاخ　　　فتـد میـوه در آسـتینِ فـراخ
(همان، ص ۱۱۱، ب ۵۶)

چـو بـر رشـتهٔ کـاری افتـد گـره　　　شـکیبایی از جهـدِ بیهـوده بـه
(همان، ص ۱۱۹، ب ۷۴)

۲۶. شیوهٔ صحنه‌گردانی

فردوسی و اسدی گاه برای رفتن از فصلی به فصلی دیگر، از توصیف برآمدن و فرورفتن خورشید و ماه که غالباً از یکی دو بیت بیشتر نیست، بهره گرفته‌اند. نظامی نیز این شیوه را به کار برده است و در میان توصیف‌های او نمونه‌های زیبا و پُرخیال کم نیست که در برخی از آنها صنعت استعاره نیز دیده می‌شود. برای نمونه این بیت در توصیف سر زدن خورشید:

هزاران نـرگس از چـرخ جهـانگرد　　　فروشـد تـا برآمـد یـک گُـلِ زرد
(خسرو و شیرین، ص ۱۴۴، ب ۶۰)

«نرگس» استعاره از ستاره و «گلِ زرد» استعاره از خورشید است.

یا این دو بیت در توصیف برآمدن ماه که در آنها خیال به اوج خود رسیده است:

شـباهنگام کـآهوی ختن‌گـرد　　　ز نافِ مشک خود، خود را رسن کرد

هـزار آهـو بره لب‌هـا پُـر از شـیر بـر ایـن سـبزه شـدند آرامگـه‌گیـر

(همان، ص ۵۹۴، ب ۱-۲)

«آهو» استعاره از ماه، «مشک» از سیاهی شب، «آهو بره» از ستاره و «خُتن» و «سبزه» از آسمان است.

بامـدادان کـه چـرخِ مینارنـگ گَـرد یـاقوت بردمیـد بـه سـنگ

(هفت پیکر، ص ۱۹۰، ب ۲۲۱)

چـو شـنگرف سـودند بـر لاجـورد سـمورِ سـیه زاد روبـاهِ زرد

(شرفنامه، ص ۲۷۴، ب ۳۴۶)

«شنگرف» استعاره از فلق، «لاجورد» از آسمان آبی، «سمورِ سیه» از شب و «روباهِ زرد» از خورشید است.

شـباهنگام کـین عنقـای فرتـوت شکم پُر کرد ازیـن یـک‌دانـه یـاقوت

(خسرو و شیرین، ص ۱۱۴، ب ۱۸)

«عنقای فرتوت» استعاره از جهان و «یک‌دانه یاقوت» از خورشید است.

حتی ساده‌ترین این توصیفات رنگین‌کمانی از گوشهٔ آسمانِ خیال شاعر است:

چو مشکین‌جعدِ شب را شانه کردنـد چـراغ روز را پروانـه کردنـد

(همان، ص ۱۰۷، ب ۱)

چـون صـبحدم آفتـابِ روشـن زد خیمـه بـر ایـن کبـود گلشـن

(لیلی و مجنون، ص ۲۶۷، ب ۷۴)

یا توصیف برآمدن خورشید از دلِ دریا:

چـو روز دگـر چشـمهٔ آفتـاب برانگیخـت آتـش ز دریـای آب

(شرفنامه، ص ۱۰۶، ب ۱)

و غیره. بااین‌حال، در آثار نظامی این‌گونه توصیفات جهت صحنه‌گردانی، در مقایسه با آنچه در شاهنامه و کرشاسپنامه آمده، کمتر است، چون شاعر در اسکندرنامه برای صحنه‌گردانی دست به ابتکاری دیگر زده و آن ابداع مضمونی است که به ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه شهرت یافته است.

۵. ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه

شاعر در شرفنامه و اقبالنامه در آغاز هر فصل دو بیت با مضمونی غنایی سروده است که در اثر نخستین همیشه با «بیا ساقی» و در اثر دوم به‌جز سه مورد بقیه با «مُغنّی» آغاز می‌گردد. با آنکه مضمون غنایی این بیت‌ها، به‌ویژه در شرفنامه، با اثر حماسی سازگاری ندارد، ولی سرودن این بیت‌ها برای خود ابتکاری جالب است و بسیاری از شاعران پس از نظامی تا امروز در این زمینه از او تقلید کرده‌اند. نظامی در واقع سرودنِ ساقی‌نامه را نخست در لیلی و مجنون آغاز کرده است. در مقدّمهٔ آن کتاب، جایی که شرحِ حال خود و یادکردِ گذشتگان را در ۱۳۶ بیت آورده، رویِ‌هم شانزده بار گزارش خود را قطع کرده و هر بار دو بیت در توصیفِ می سروده که همواره با لفظ «ساقی» آغاز شده است (لیلی و مجنون، ص ۸۶-۱۰۴). با توجه به ساقی‌نامه‌ای که در لیلی و مجنون آمده، می‌توان گفت ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه ابتکار خود شاعر است. از سوی دیگر، محمدجعفر محجوب دو بیت در همان بحر اسکندرنامهٔ نظامی در فرهنگ جهانگیری و فرهنگ رشیدی منسوب به فخرالدّین اسعد گرگانی یافته است که یکی از آنها با «بیا ساقی» و دیگری با «مغنّی» آغاز می‌گردد:

بیـــا ســـاقی آن آب آتش‌فـــروغ		که از دل برد زنگ و از جان ورروغ[1]

و:

مغنّـــی بیـــا و بیـــار آن ســـرود		که ریزم ز هر دیده صد زندەرود

(«ساقی‌نامه ـ مغنّی‌نامه»، ص ۷۸-۷۹)

محجوب با اشاره به توجه زیادی که نظامی در کارش به فخرالدّین اسعد گرگانی دارد، و ما نیز در بخش بعدی کتاب از این تأثیر یاد خواهیم کرد، نتیجه می‌گیرد که سرودن ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه ابتکار نظامی نیست، بلکه آن را از یک اثرِ ازدست‌رفتهٔ گرگانی تقلید کرده است. به گمان نگارنده، تا زمانی که دلیلی مستند در ردّ این نظر به دست نیاید، باید آن را پذیرفت. در زیر چند نمونه از ساقی‌نامه و مغنّی‌نامهٔ نظامی را نقل می‌کنیم:

بیـا سـاقی آن شـب‌چـراغ مغـان		بیـــاور، ز مـــن برمیـــاور فغـــان

چراغـی کـزو چشـم‌ها روشـن‌سـت		چـــراغ دلـــم را ازو روغن‌ســـت

(شرفنامه، ص ۲۲۶، ب ۱-۲)

بیـا سـاقی آن بـاده بـر دسـت گیـر		که از خوردنش نیسـت کـس را گزیـر

نـــه بـــاده، جگرگوشـــهٔ آفتـــاب		که هم آتش آمـد بـه گـوهر، هـم آب

(همان، ص ۳۹۷، ب ۱-۲)

بیـــا ســـاقی آن رنـــگ‌داده‌عبیـــر		کـه رنگـش ز خـون داد دهقـان پیـر

بـده تـا مگـر چـون درآیـد بـه چنـگ		دهـد رنـگ و آبـش مـرا آب و رنـگ

(همان، ص ۴۵۱، ب ۱-۲)

---

۱. ورروغ: تاریکی.

بیا ساقی آن مـی کـه او دلکش‌ست — به من ده که می در جوانی خوش‌ست
مگر چـون بـدان مـی دهـان تـر کـنم — بـدو بخـت خـود را جـوان‌تـر کـنم

(همان، ص ۴۹۰، ب ۱-۲)

مغنّـــــی بیـــــار آن ره باســـــتان — مـــرا یـــاریی ده دریـــن داســـتان
ز دســـتان گیتـــی مگـــر جـــان بـــرم — بـــر ایـــن داســـتان ره بـــه پایـــان بـــرم

(اقبالنامه، ص ۹۲، ب ۱-۲)

مغنّـی تـویی مـرغِ سـاعت‌شـناس — بگو تا ز شـب چنـد رفتـه‌سـت پـاس
چـو دیـر آیـد آواز مرغـان بـه گـوش — ازآن مـرغ سُـغدی[1] بـرآور خـروش

(همان، ص ۱۹۰، ب ۱-۲)

مغنّـــی رو رامـــشِ جـــان بســـاز — نـــوازش کـــنم زان رو دلنـــواز
چنـان زن نـوا از یکـی تـا بـه صـد — کـه در بـزم خسـرو زدی باربـد

(همان، ص ۲۲۱، ب ۱-۲)

همان‌گونه که پیش از این یاد شد، در بیشتر بیت‌های ساقی‌نامه سخن از شراب انگوری و در بیت‌های مغنّی‌نامه سخن از خنیاگری است و در دیگر بیت‌های مشابه در اشعار شاعر نیز همچنین. این نظر بدین معنی نیست که شاعر برخلاف ادعای خود، حتماً شراب می‌خورده و به ساز و آواز گوش می‌داده، بلکه نخست بدین معنی است که تعبیرِ عرفانی شاعر از مضمون این دست از بیت‌های خود، ساختگی می‌نماید و در دل نمی‌گیرد.

---

۱. مرغ سُغدی: استعاره از بربط.

۶. اساطیر و افسانه

از شاعرِ افسانه‌پرستی چون نظامی بعید می‌بود، اگر در آثارش به اساطیر و افسانه بی‌توجه می‌ماند، و در حقیقت نیز منظومه‌های او از این بابت سرشار است. از جمله، اشاره به اسطورهٔ ضحّاک و مارهای او بارها و بارها:

نخواندی ز تاریخ جمشیدشاه که آن اژدها چون فروبرد ماه

(شرفنامه، ص ۱۶۲، ب ۲۴)

که هم اشاره به اسطورهٔ دزدیدن زن توسط اژدها دارد و هم اشاره به اسطورهٔ خسوف یا ماه‌گرفتگی که معتقد بودند اژدهایی ماه را می‌بلعد و شاعر بارها از این اسطوره یاد کرده است (لیلی و مجنون، ص ۳۷، ب ۶۸؛ ص ۴۵۸، ب ۱۴؛ ص ۵۰۶، ب ۷).

از دیگر اشارات اسطوره‌ای شاعر، اشاره است به بلعیدن اژدها بهمن را که شاعر بارها از آن یاد کرده است (از جمله: خسرو و شیرین، ص ۷۴۰، ب ۷۹؛ شرفنامه، ص ۱۶۴، ب ۵۷؛ ص ۱۶۵، ب ۸۱؛ ص ۱۸۶، ب ۱۶۴). این اسطوره آخرین رویداد حماسهٔ بهمن‌نامه (ص ۵۹۶-۶۰۲) سرودهٔ ایرانشاه بن ابی‌الخیر است. دیگر اشاره به کشتنِ فریدون، ضحّاک را (شرفنامه، ص ۱۶۲، ب ۲۵)؛ دیگر اشاره به اسطورهٔ سلیمان و دیو و گم شدن انگشتری سلیمان (همان، ص ۱۶۴، ب ۵۹)؛ دیگر اشاره به رویین‌تنی اسفندیار بارها (از جمله: همان، ص ۱۵۸، ب ۵۶)؛ دیگر ذکر علت کشتنِ بهمن، فرامرز را (همان، ص ۲۰۰، ب ۱۳۴-۱۴۰)؛ دیگر شرح رسم رستم در جنگ (همان، ص ۲۰۰، ب ۱۲۵-۱۳۳)؛ دیگر یاد کردن از شهر افسانه‌ای هَروم که شاعر آن را با شهر بَردَع یکی می‌داند (همان، ص ۲۵۰، ب ۱۹)؛ دیگر اشاره به اسطورهٔ آرش کمانگیر (لیلی و مجنون، ص ۵۵، ب ۴۲؛ هفت پیکر، ص ۲۸، ب ۱۱)؛ دیگر اشاره به اسطورهٔ ناپدید شدن کیخسرو (همان، ۴۹، ب ۳۰)؛ دیگر نسبت

دادن اسطورهٔ زندگی جاودانی در زمان جمشید به زمان بهرام گور (همان، ص ۸۶، ب ۲۹-۳۰). به همین گونه شاعر در منظومه‌هایش از بسیاری از اسطوره‌ها و داستان‌های شاهنامه یاد کرده است، همچون «دیو سپید» (همان، ص ۲۱۸، ب ۳۸۴)، «هفت خان[1]» (همان، ص ۲۴، ب ۲۲-۲۳)، «دوازده رخ» (همان‌جا)، «رویین‌دز» (همان، ص ۱۸۰، ب ۴۶) و اسطورهٔ مرگ «سیاوش» (همان، ص ۲۶۷، ب ۳۴).

نظامی به چند اسطوره و افسانهٔ دیگر نیز اشاره کرده که در آثار پیش از او که می‌شناسیم نیامده است. یکی اسطورهٔ بار گرفتن مادیان‌ها از سنگی سیاه (خسرو و شیرین، ص ۱۰۴-۱۰۶، ب ۲۶-۴۲)؛ دیگر ساختن تندیس عروسی از سنگ سیاه با چادری از رخام سپید تا زنان قبچاق که پیش از آن بی‌حجاب بودند، با دیدن آن سنگ از شرم روی خود را بپوشانند. به گزارش شاعر آن تندیس در زمان او هنوز بر جای بود (شرفنامه، ص ۴۰۱-۴۰۳، ب ۵۵-۷۹)؛ دیگر افسانهٔ پیدا شدن انار. بنا بر این افسانه، فرهاد چوب تیشهٔ خود را از چوبِ ترِ درختِ انار گرفته بود. روزی که خبر مرگ شیرین را بدو دادند، از خشم و اندوه تیشهٔ خود را به سوی کوه پرتاب کرد. سرِ تیشه به سنگ خورد و دستهٔ آن به خاکِ نمناک فرورفت و نهالی که از آن رُست به بار نشست. به گزارش شاعر، او این افسانه را در مأخذ خود خوانده بود (خسرو و شیرین، ص ۴۵۷، ب ۹۰-۹۵)؛ دیگر اسطورهٔ زنی جادو که در راه شانه و آینهٔ خود را افکند (همان، ص ۱۴۳، ب ۵۱-۵۲). شاعر چیز دیگری از این اسطوره نقل نمی‌کند، ولی می‌دانیم که بر طبق آن از شانهٔ زن جنگل و از آینهٔ او کوه به وجود می‌آید. این اسطوره دارای چند روایت است؛[2] دیگر اشاره به افسانهٔ

---

۱. اصل: خوان.

۲. با سپاس از بانو لیلا ملکی که روایات آن را برای نگارنده فرستادند.

عروسان آبی (اقبالنامه، ص ۱۶۲، ب ۹۳-۹۹)؛ و سرانجام افسانه‌هایی که در هفت حکایت هفت پیکر آمده است.[۱]

۷. برخی آگاهی‌های دیگر

از یک سو، شیوهٔ سخن‌سرایی شاعر که به‌کرّات از خطّ اصلی داستان بیرون می‌رود، و از سوی دیگر، دانسته‌های گستردهٔ او، چه از زندگی روزانه و زمانهٔ خود و چه از تاریخ و فرهنگ کهن میهنش، طبعاً آثار او را منبع آگاهی‌های بسیاری نموده است. در اینجا نقل همهٔ این گزارش‌ها برای ما مقدور نیست، بلکه تنها به چند نمونهٔ اندک بسنده می‌کنیم: یکی گزارش عنوان سی سرود باربد (خسرو و شیرین، ص ۳۳۱-۳۳۵) و اینکه باربد بربط‌نواز و عودنواز بود و نکیسا چنگ‌نواز و رودنواز، ولی مهارت ویژهٔ آنها به ترتیب در بربط و چنگ بود (همان، ص ۶۱۵-۶۱۶، ب ۸۹-۱۰۴)؛ دیگر گزارش نام برخی از پرده‌های موسیقی ایرانی، همچون پردهٔ عشّاق (همان، ص ۶۲۲، ب ۲)، پردهٔ حصاری (همان، ص ۶۲۸، ب ۲)، پردهٔ عراق (همان، ص ۶۳۳، ب ۲)، پردهٔ نوروز (همان، ص ۶۳۷، ب ۲)، پردهٔ سپاهان (همان، ص ۶۴۱، ب ۲)، پردهٔ راهوی (همان، ص ۶۴۴، ب ۱)، و پردهٔ زیرافکنده (همان، ص ۶۴۹، ب ۳)؛ دیگر گزارش دربارهٔ آشپزخانهٔ دربار پرویز که در آنجا هر روز یک کرّه‌اسب را بریان می‌کردند و ماندهٔ خوراک‌ها را میان درباریان بخش می‌کردند (همان، ص ۴۸۲-۴۸۳، ب ۴۹-۵۸). این گزارش تأیید و ادامهٔ رسمی کهن است که در زمان هخامنشیان نیز معمول بود (نک: ایرانیات در کتاب بزم فرزانگان، ص ۲۲) و در شاهنامه

---

۱. دربارهٔ بُنمایهٔ برخی از آنها نک:
"Quellen und Nachwirkungen der Haft paikar", S. 106-119.

(ج ۲، ص ۳۰۵، ب ۱۵۴۵-۱۵۵۰)؛ دیگر گزارش این نکته که پیشینیان از تأثیر موسیقی بر جانوران آگاه بودند (اقبالنامه، ص ۶۴-۶۹).

۸. نظامی و فلسفهٔ عشق

از میان همهٔ موضوع‌های اصلی و فرعی که شاعر بدان پرداخته، موضوعِ عشق او را بیشتر به خود مشغول داشته است. در مخزن الاسرار مرغِ عشق هنوز در کار تخم گذاشتن است. در آنجا، سخن عشق هنوز ابجدخوانی است. آنجا که شاعر در منشأ عشق می‌گوید:

اوّل کـــین عشق‌پرســـتی نبـــود   در عـــدم آوازهٔ هســـتی نبـــود

(مخزن الاسرار، ص ۸۰، ب ۱)

هنوز نوآموزی است که درس عرفا را که عشق هم بدایت هستی است و هم نهایت آن، خوب از حفظ است و با نبوغی که در سخنوری دارد،آن را زیباتر از استادان خود به بیان درمی‌آورد، ولی تا از یک زاهد خشک، یک عارف پخته و عاشق سوخته از آب درآید، هنوز «هفت شهر عشق» را در پیش دارد. نخست در دومین منظومهٔ خود خسرو و شیرین است که شاعر می‌آغازد تا در قالبِ شیرین از بُنمایهٔ یادها و یادگارهای عشق خود به آفاق و حضور در کلاسِ عشقِ احمد غزّالی (درگذشت: ۵۲۰ ق)، دربارهٔ عشق به نظریه‌پردازی بپردازد. او در همان آغاز کتاب، علّت دلبستگی خود را به سرودن این داستان، پرداختن به عشق میان پرویز و شیرین می‌داند که فردوسی بدان نپرداخته بود:

درآن جزوی که ماند از عشق‌بازی   سخن راندم نیت بـر مـرد غـازی

(خسرو و شیرین، ص ۶۲، ب ۵۳)

سپس شاعر در همین‌جا بلافاصله نظر خود را دربارهٔ عشق بیان می‌کند و

نشان می‌دهد که در این زمان بخشی از وادی عشق را پشت سر نهاده است. به نظر او عشق فقط حلقهٔ پیوند دو انسان یا انسان و طبیعت نیست، بلکه عشق محراب آفرینش و مرکز دایرهٔ وجود است:

فلک جز عشق محرابی ندارد — جهان بی خاکِ عشق آبی ندارد...
جهان عشق‌ست و دیگر زرق‌بازی — همه بازی‌ست، الّا عشق‌بازی...
کسی کز عشق خالی شد، فسرده‌ست — گرش صد جان بود، بی عشق مرده‌ست
نروید تخم کس بی دانهٔ عشق — کس ایمن نیست جز در خانهٔ عشق...
که مغناطیس اگر عاشق نبودی — بدان شوق آهنی را چون ربودی...
هر آن گوهر که هستند از عدد بیش — همه دارند میلِ مرکز خویش...
طبایع جز کشش کاری ندارند — حکیمان این کشش را عشق خوانند
گه از قبله سخن گوید، گه از لات — گهش کعبه خزینه، گه خرابات
گر اندیشه کنی از راهِ بینش — به عشق‌ست ایستاده آفرینش
گر از عشق آسمان آزاد بودی — کجا هرگز زمین آباد بودی
چو من بی عشق، خود را جان ندیدم — دلی بفروختم، جانی خریدم
ز عشق آفاق را پُردود کردم — خرد را چشم خواب‌آلود کردم
کمر بستم به عشق این داستان را — صلای عشق دردادم جهان را

(همان، ص ۶۲، ب ۵۵-۸۰)

چنین عشقی غرور و سرافراختن نمی‌شناسد، چنان‌که از زبان شیرین به پرویز می‌شنویم:

هنوزت در سر از خواهش غرورست — دریغا کاین غرور از عشق دورست
نیاز آرد کسی کو عشق‌بازست — که عشق از بی‌نیازان بی‌نیازست
نسازد عاشقی با سرفرازی — که بازی برنتابد عشق‌بازی

(همان، ص ۵۴۶، ب ۸-۱۰)

و لذا عاشقی کار شاهان بی‌نیاز و هوسباز نیست:

تو شاهی، رو که شه را عشق‌بازی / تکلّف کردنی باشد مجازی

نباشد عاشقی جز کار آن کس / که معشوقی‌ش باشد در جهان بس

(همان، ص ۵۸۷، ب ۸-۹)

نظم داستان لیلی و مجنون که چنان‌که گفته شد، خمیرهٔ آن به پسند شاعر نبود، بدو فرصتی می‌دهد که به نظریهٔ خود دربارهٔ عشق بیشتر بپردازد. در این داستان نیز نخست شاعر بارها بدین نکته می‌پردازد که وجود عاشق تنها پوستی است که بر معشوق کشیده‌اند یا همسخن با ابوسعید در یکی از رباعیات منسوب بدو که می‌گوید:

عشق آمد و شد چو خونم اندر رگ و پوست

تا کرد مرا تهیّ و پر کرد ز دوست

اجزای وجودم همگی دوست گرفت

نامی‌ست ز من بر من و باقی همه اوست

(سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، ص ۱۶)

نظامی نیز می‌گوید:

چون عاشق را کسی بکاود / معشوقه ازو برون تراود

(لیلی و مجنون، ص ۳۱۹، ب ۹)

با تو، خودیِ من از میان رفت / این راه به بیخودی توان رفت

عشقی که دل اینچنین نورزد / در مذهب عشق جو نیرزد

(همان، ص ۳۷۲-۳۷۳، ب ۸۹-۹۰)

عشق تو ز دل نهادنی نیست / وین راز به کس گشادنی نیست

با شیر به تن درآمد این راز / با جان به درآید از تنم باز

(همان، ص ۱۴۵، ب ۸۴-۸۵)

ولی به‌زودی عشق در تحول خود عاشق و معشوق را در وصلی روحانی یکی می‌سازد و دویی را یکسره از میان برمی‌دارد. کسی به مجنون می‌گوید که عشق چیزی جز آتش جوانی نیست که با گذر زمان سرد گردد:

این شعله که جوشِ مهربانی‌ست — از گرمی آتشِ جوانی‌ست
چون درگذرد جوانی از مرد — آن کورهٔ آتشین شود سرد

(همان، ص ۴۳۲، ب ۸۱-۸۲)

مجنون پاسخ می‌دهد:

عشق‌ست خلاصهٔ وجودم — عشق آتش گشت و من چو عودم
عشق آمد و خاص کرد خانه — من رخت کشیدم از میانه
با هستی من که را شمارست؟! — من نیستم، آنچه هست یارست

(همان، ص ۴۳۳، ب ۸۸-۹۰)

مجنون به لیلی: «جانی به دو پاره‌ایم هر دو» (همان، ص ۴۹۷، ب ۱۵۱)؛ «من نیستم، آنچه هست با توست» (همان، ص ۴۹۸، ب ۱۵۲).

آنجا منم، آن دگر نگاری‌ست — اینجا تویی، آن دگر غباری‌ست
نی نی غلطم، یکی‌ست خانه — کاشوب دویی شد از میانه

(همان، ص ۴۹۸، ب ۱۵۵-۱۵۶)

عاشق و معشوق مانند نوای زیر و بم (همان، ص ۴۹۸، ب ۱۵۷) یا دو حرف که در یکدیگر ادغام گردند (همان، ص ۴۹۸، ب ۱۵۴) از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند، تا آنجا که دیگر هیچ‌کس نمی‌داند که کدام لیلی و کدام مجنون است (همان، ص ۵۰۲، ب ۱۸۸-۱۸۹). مجنون به پدر خود:

امروز مگو چه خورده‌ای دوش — کان خود سخنی بود فراموش

گــر زآنچــه رود دریــن زمــانم پرسـی کـه چـه می‌کنـی، نـدانم
دانــم پــدری تــو، مــن غلامــت وآگــاه نــیم کــه چیســت نــامم
تنهــا نــه پــدر ز یــاد مــن رفــت خود یـادِ مـن از نهـادِ مـن رفـت
در خود غلطم کـه مـن چـه نـامم معشـــوقم و عاشـــقم، کـــدامم؟

(همان، ص ۳۰۰، ب ۱۶-۲۰)

بدین ترتیب در تحول بعدی عشق، عاشق و معشوق حتی در وصال روحانی نیز اهمّیت خود را از دست می‌دهند و آنچه باقی می‌ماند عشق است و بس. اکنون مجنون دیگر عاشق لیلی نیست، بلکه عاشقِ عشق است. او در نامه‌ای به لیلی می‌نویسد که چون عشق او را با خود دارد، دیگر با خود او کاری ندارد. به سخن دیگر، عشق، معشوق را رانده و به جای او نشسته است، دیگر وصال هدفِ عشق نیست، هدفِ عشق خودِ عشق است:

چون عشق تو در مـن استوارسـت با صورت تـو مـرا چـه کارسـت؟
چــون عشــق تــو روی می‌نمایــد گـر روی تـو غایـبست، شـاید

(همان، ص ۳۷۴-۳۷۵، ب ۱۰۷، ۱۰۹)

ازاین‌رو مجنون آرزوی بقا برای دیگران را، نه در بقای عمر آنها، بلکه در بقای عشق آنها بیان می‌کند: «تا باشد عشق، باش برجای!» (همان، ص ۴۰۴، ب ۴۴؛ نیز نک: خسرو و شیرین، ص ۴۵۷، ب ۸۷-۸۹). پدر مجنون او را به کعبه می‌برد تا از خدا بخواهد:

دریــاب کــه مبــتلای عشــقم آزاد کـــن از بـــلای عشـــقم

(لیلی و مجنون، ص ۱۴۹، ب ۲۲)

ولی مجنون برخلاف سفارش پدر، به درگاه خداوند چنین نیایش می‌کند:

مــن قــوت ز عشــق می‌پــذیرم گــر میــرد عشــق، مــن بمیــرم

پـــروردهٔ عشـــق شـــد سرشـــتم جـــز عشـــق مبـــاد سرنوشـــتم...
از عشـــق بـــه غـــایتی رســـانم کـــو مانَـــد اگرچـــه مـــن نمـــانم
گرچـــه ز شـــراب عشـــق مســـتم عاشـق‌تـر ازیـن کـنم کـه هسـتم

(همان، ص ۱۵۰، ب ۲۸-۳۴)

احمد غزّالی در سوانح که باید آن را عشق‌نامه نامید، می‌گوید:

«چون از تـو بـه‌جـز عشق نجویـم به جهان
هجـران و وصال تـو مـرا شـد یکسـان
بـی عشق تـو بـودنـم نـدارد سـامـان
خواهی تو وصال جوی و خواهی هجران...

زیرا که این کار بوَد که به جایی رسد که عاشق غیر بوَد و معشوق هم غیر بوَد، و این سلطنتِ تابشِ عشق بوَد؛ زیرا که قوتِ کمالِ عشق از اتّحاد بوَد و در او تفاصیلِ عاشق و معشوق درنگنجد، آن‌که وصال فراهم رسیدن داند و از آن حال قوت خورد، آن نه حقیقتِ عشق بود.

بـدعهـدم و بـا عشـق تـوام نیست نفـس
گـر هـرگـز گـویـمـت کـه فـریـادم رس
خواهی به وصال کوش و خواهی به فراق
مـن فارغم از هر دو، مـرا عشق تـو بس»

(سوانح، ص ۱۲-۱۳)

«هم او آفتاب و هم او فلک، هم او آسمان و هم او زمین، هم او عاشق و هم او معشوق و هم او عشق، که اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است، چون عوارضِ اشتقاقات برخاست، کار باز با یگانگیِ حقیقتِ خود افتاد» (همان، ص ۱۸).

باشد که مانند این نظریات در سخنان نثر و نظم دیگر عرفا نیز یافت شود، ولی تردیدی نیست که نظامی در فلسفهٔ عشق و به‌ویژه در لیلی و مجنون از سوانح متأثر شده است.

نظامی و سرایندگانِ پیش از او

۱. نظامی و فردوسی

نظامی بیش از همه از فردوسی اثر پذیرفته است. گذشته از اینکه خمیرهٔ بخش تاریخی خسرو و شیرین و هفت پیکر را از شاهنامه گرفته و شرفنامه را به تقلید از شاهنامه سروده و در آن از زبان و سبک شاهنامه سخت متأثر شده، هریک از پنج منظومهٔ او پر است از اشاره به اساطیر و روایات و داستان‌ها و اخبار و نام شاهان و پهلوانان ایران کهن که کمابیش همه از شاهنامه برگرفته شده و نشان مطالعهٔ عمیق شاعر در حماسهٔ ملی است. البته می‌توان گفت این مطالب در آثار پیش از شاهنامه، چه به فارسی و چه به عربی، نیز بوده که شاعر به‌یقین آنها را خوانده و ازاین‌رو می‌توانسته مطالب خود را از آن مآخذ هم برگرفته باشد، ولی باید توجه داشت که چندان محتمل نیست شاعری مانند نظامی اثری چون شاهنامه را فروگذاشته و مطالب خود را از آثار دیگر برگرفته باشد. دیگر اینکه، کاربرد نام‌های خاص و عنوان داستان‌ها به گونه‌ای است که در شاهنامه به کار رفته است. سوم اینکه، نظامی بارها مستقیم و نامستقیم به فردوسی و اثر او اشاره

کرده است. در بخش دوم این کتاب، هنگام شرح آثار نظامی، از تأثیر برخی از روایات شاهنامه بر پنج گنج نظامی سخن رفت. در اینجا تنها به نقل چند نمونهٔ چشمگیرتر از تأثیر زبان و سبک شاهنامه بر سخن نظامی یاد می‌گردد. فردوسی گفته است:

چـو دریـای سـبز اندرآیـد ز جـای　　　نـــدارد دمِ آتـــشِ تیزپـــای

(شاهنامه، ج ۲، ص ۱۶۵، ب ۵۸۹)

و نظامی می‌گوید:

گـر آن ژرف‌دریـا برآیـد ز جـای　　　نـدارد درآن داوری کـــوه پـــای

(شرفنامه، ص ۳۴۴، ب ۷۳)

فردوسی:

اگـــر تـنـدبادی برآیـــد ز کـــنج　　　بـه خـاک افگنـد نارسـیده‌ترنج

(شاهنامه، ج ۲، ص ۱۱۷، ب ۱)

و نظامی: «جهان باد و از باد ترسد ترنج» (شرفنامه، ص ۳۳، ب ۴۸).

فردوسی:

ازین پـرده برتـر سـخن گـاه نیسـت　　　ز هسـتی مـر اندیشـه را راه نیسـت

(شاهنامه، ج ۱، ص ۴، ب ۱۵)

و نظامی:

بـدو هـیچ پیونـد را راه نیســت　　　خردمند ازین حکمت آگـاه نیسـت

(اقبالنامه، ص ۴، ب ۱۲)

فردوسی: «نه اندیشه یابد بدو نیز راه» (شاهنامه، ج ۱، ص ۳، ب ۶) و نظامی: «نه اندیشه داند بدو راه برد» (اقبالنامه، ص ۸۵، ب ۴۴) و: «که اندیشه را سوی او

نیست راه» (شرفنامه، ص ۳۳۲، ب ۲).

فردوسی: «نخستینت فکرت، پسینت شمار» (همان، ج ۱، ص ۷، ب ۶۶) و نظامی: «اوّلِ اندیشه، پسینِ شمار» (مخزن الاسرار، ص ۴۰، ب ۹۰).

فردوسی:

پـی افگنـدم از نظـم کـاخی بلنـد　　کـه از بـاد و بـاران نیابـد گزنـد
(شاهنامه، ج ۴، ص ۱۷۳، ب ۶۷)

و نظامی:

نـه حرفـی کـه عـالم ز یـادش بـرد　　نـه بـاران بشـوید، نـه بـادش بـرد
(شرفنامه، ص ۴۴، ب ۵۷)

فردوسی:

بـه فردوسـی آواز دادی کـه مـی　　مخـور جـز بـه آیین کـاوس کـی
(شاهنامه، ج ۵، ص ۷۵، ب ۳)

و نظامی:

ز بـاغ نظـامی یکـی طـاسِ مـی　　خـوری هـم بـه آیینِ کـاوس کـی
(اقبالنامه، ص ۲۲، ب ۱۳)

فردوسی:

چـو بیکـار باشـی، مشـو رامشـی　　فکارسـت بیکـار اگـر بـا هُشـی
(شاهنامه، ج ۷، ب ص ۴۲۵، ب ۴۱۱۴)

و نظامی نقل به مضمون نموده و گفته است:

به کار اندرآی، این چه پژمردگی‌ست؟　　کـه پایـان بیکـاری افسردگی‌سـت
(اقبالنامه، ص ۱۲۲، ب ۴۰)

فردوسی:

خروشید کای مرد جنگ‌آزمای / هماوردت آمد، مرو بازِ جای

(شاهنامه، ج ۳، ص ۱۸۳، ب ۱۲۸۳)

و نظامی با اندکی تفاوت بیت را تضمین کرده است:

بغرّید کای مرد صیدآزمای / هماوردت آمد، مشو بازِ جای

(شرفنامه، ص ۱۰۳، ب ۲۸۱)

فردوسی همیشه از این بیم داشته که مبادا عمر او به سر آید و کار شاهنامه ناتمام بماند. او این نگرانی را چند بار بر زبان آورده است، از آن میان:

بپرسیدم از هرکسی بی‌شمار / بترسیدم از گردش روزگار

مگر خود درنگم نباشد بسی / بباید سپردن به دیگرکسی

(شاهنامه، ج ۱، ص ۱۳، ب ۱۳۷-۱۳۸)

و نظامی به تقلید از او:

هراسیدم از دولت تیزگام / که بگذارد این نقش را ناتمام

ازآن پیش کاید شبیخون خواب / به بنیاد این خانه کردم شتاب

(اقبالنامه، ص ۱۲۶-۱۲۷، ب ۱۵-۱۶)

به همین ترتیب می‌توان نمونه‌های بسیاری به دست داد که نظامی مضمون‌هایی را از فردوسی برگرفته است. در واقع برای پی بردن به تأثیر زبان شاهنامه به‌ویژه بر اسکندرنامه، همین بسنده است که آشنایان با زبان و سبک فردوسی، نگاهی گذرا بدین اثر نظامی بیندازند تا ببینند که کمتر صفحه‌ای خالی از این تأثیر است. برای مثال:

«نشد کارگر زخم بر جوشنش» (شرفنامه، ص ۱۰۵، ب ۲۹۷)؛ «برومند باد آن

همایون‌درخت» (همان، ص ۱۱۳، ب ۳)؛ «جهان گشت بر چشم زنگی سیاه» (همان، ص ۸۱، ب ۴۳)؛ «یکی گرزهٔ شیرپیکر به دست» (همان، ص ۹۸، ب ۲۱۰)؛ «نشد کارگر تیر بر درع شاه» (همان، ص ۹۸، ب ۲۱۷)؛ «نهنگ سیاه از میان برکشید» (همان، ص ۹۸، ب ۲۱۸) و ده‌ها نمونهٔ دیگر از این گونه یا ده‌ها و صدها واژه و ترکیب حماسی که البته برخی از آنها پیش از فردوسی نیز جزو فرهنگِ حماسیِ زبان فارسی بود. همچنین تلمیحات نظامی به روایت‌های شاهنامه بسیار است. برای نمونه: «سیاووشی نرست از زیر این طشت» (خسرو و شیرین، ص ۴۵۳، ب ۶۳) که اشاره دارد به بریدن سر سیاوخش در توران به دست گروی زره و ریختن خون او در طشت به روایت شاهنامه (ج ۲، ص ۳۵۶-۳۵۸).

و باز: «چو خون سیاوش بسی سرگذشت» (شرفنامه، ص ۱۴۲، ب ۸۰)؛ و باز:

مپندار کز خون گردنکشان چو خون سیاوش نماند نشان

(همان، ص ۲۳۸، ب ۶۷)

و باز: «که چرخ ایستاده‌ست با تیغ و طشت» (اقبالنامه، ص ۸۶، ب ۶۰)؛ و باز: «برآورد سر صبح با تیغ و طشت» (شرفنامه، ص ۴۱۲، ب ۹). یا: «سام که سیمرغ پسرگیر داشت» (مخزن الاسرار، ص ۱۰۱، ب ۱۳) که اشاره دارد به پرورش زال به دست سیمرغ به روایت شاهنامه (ج ۱، ص ۱۶۴-۱۷۳). یا: «به زلف چون رسن بر بامت آرم» (خسرو و شیرین، ص ۵۶۲، ب ۵۵۰) که اشاره دارد به سخن رودابه به زال در نخستین دیدار شبانه که گیسوی او را برگیرد و خود را بر بام کشد (شاهنامه، ج ۱، ص ۱۹۹، ب ۵۲۴).

گذشته از اینها، نظامی بارها از فردوسی به نام یا به کنایه یاد کرده است. در خسرو و شیرین از زبان ممدوح خطاب به خود، از محرومیت فردوسی از

محمود و روایت فقاع نوشیدن فردوسی با صلهٔ سلطان یاد می‌کند:

گرت خواهیم کردن حق‌شناسی　　نخواهم کردن آخر ناسپاسی
وگر با تو دمی ناساز گیریم　　چو فردوسی ز مزدت بازگیریم
توانی مهرِ یخ بر زر نهادن　　فقاعی را توانی سر گشادن

(خسرو و شیرین، ص ۲۴، ب ۲۰-۲۲)

و باز:

نسبت عقربی‌ست با قوسی　　بخل محمود و بذل فردوسی

(هفت پیکر، ص ۱۵، ب ۴۷)

یا یاد کردن از فردوسی با القاب و صفاتی همچون حکیم، فرزانه، پیر، دانا، سخنگویِ کهن‌زاد، پیرِ پارسی‌دان، سخن‌سنج، گنجینه‌دارِ سخن، کیانی‌سرشت، نغزگوینده و غیره: «حکیمی کاین حکایت[1] یاد کردست» (خسرو و شیرین، ص ۶۱، ب ۴۹)؛ «نگفتم هرچه دانا گفت از آغاز» (همان، ص ۶۲، ب ۵۲)؛

چنین گفت آن سخنگویِ کهن‌زاد　　که بودش داستان‌های کهن یاد

(همان، ص ۷۳، ب ۱)

«سخن‌گوینده پیرِ پارسی‌دان» (همان، ص ۱۴۶، ب ۱)؛

چنین در دفتر آورد آن سخن‌سنج　　که برد از اوستادی در سخن رنج

(همان، ص ۲۹۸، ب ۱)

«چنین گفت گنجینه‌دارِ سخن» (شرفنامه، ص ۲۵۰، ب ۲۲)؛ «کجا پیش‌پیرایِ پیرِ کهن» (همان، ص ۴۹۹، ب ۵۰)؛ «گزارنده پیرِ کیانی‌سرشت» (همان، ص ۱۳۲، ب ۴۱)؛

---

۱. منظور خسرو و شیرین است.

چابک‌اندیشه‌ای رسید نخست / همه را نظم داده بود درست
(هفت پیکر، ص ۱۴، ب ۲۰)

«مگوی آنچه دانای پیشینه گفت» (شرفنامه، ص ۴۱، ب ۱۱)؛

سخن‌سنجی آمد ترازو به دست / درست زراندود را می‌شکست
(همان، ص ۷۵، ب ۳)

«بدان گونه کان نغزگوینده گفت» (همان، ص ۲۰۹، ب ۴۷)؛

همان پارسی‌گویِ دانایِ پیر / چنین گفت و شد گفت او دلپذیر
(همان، ص ۲۱۰، ب ۵۴)

«گزارشگرِ دفترِ خسروان» (همان، ص ۲۱۶، ب ۱۰)؛

گزارندهٔ سرگذشتِ نخست / به اندیشهٔ نغز و رایِ درست
(همان، ص ۲۲۷، ب ۱۳)

سخنگویِ پیشینه دانایِ طوس / که آراست رویِ سخن چون عروس
درآن نامه کان گوهر سفته راند / بسی گفتنی‌های ناگفته ماند
(همان، ص ۳۹، ب ۱۱۷-۱۱۸)

در بیت زیر، نظامی فردوسی را «ایزدشناس» می‌نامد:

ز تاریخ‌ها چون گرفتم قیاس / هم از نامهٔ مردِ ایزدشناس
(همان، ص ۶۶، ب ۳۴)

از آنجا که نظامی در بیت پیش از آن به «دهقانِ آذرپرست» اشاره دارد، پس منظورش از «ایزدشناس» باید فردوسی باشد و نه مترجمان مأخذ فردوسی، یعنی «دهقانانِ زردشتی»، ولی ضمناً «دهقانِ آذرپرست» تأیید گزارش مقدّمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری است که مترجمان پهلوی‌دان آن کتاب، از دهقانان زردشتی بودند

(«مقدّمهٔ قدیم شاهنامه»، ص ۳۴-۳۵، ۶۱). و اما اینکه شاعر فردوسی را «ایزدشناس» می‌نامد، اشاره به خداشناسی و یکتاپرستی یا کلّاً اسلام فردوسی است و در اینجا او کاری به مذهب تشیّع فردوسی که خلاف مذهب اوست ندارد. چند مورد هم هست که ممکن است اشارهٔ نظامی به کس دیگری باشد. برای مثال، در خسرو و شیرین در آغاز فصلی که شاعر به توصیف دلتنگی شیرین می‌پردازد، می‌گوید:

همان صاحب‌سخن پیرِ کهنسال چنین آگاه کرد از صورتِ حال

(خسرو و شیرین، ص ۶۰۵، ب ۱)

ولی در شاهنامه جایی سخنی از دلتنگی شیرین به‌سبب رنجیدن از پرویز نرفته است. و از آنجا که خود نظامی نیز در پنجاه‌سالگی نمی‌توانسته این «پیرِ کهنسال» باشد، پس در اینجا منظور شاعر باید مؤلفی دیگر باشد که سرگذشت شیرین و پرویز را به نگارش آورده بود و ما فعلاً از آن اطلاعی نداریم. یا سفارش شاعر به ممدوح خود که «نامهٔ خسروان» را بخواند (لیلی و مجنون، ص ۶۹، ب ۲۳)، می‌تواند منظور هر کتابی در تاریخ و روایات ایران کهن باشد، ولی باز در اینجا شاهنامهٔ فردوسی احتمال بیشتری دارد. به‌هرروی، هیچ‌یک از شاعران پس از فردوسی، بدین اندازه و با این احترام از او یاد نکرده که نظامی و این حقیقت با توجه به خویِ خودستای شاعر و خودآگاهی او به پایه و مایهٔ هنرش، نکته‌ای مهم است. بااین‌همه، نظامی، نظامی نبود اگر در یکی دو مورد نیز کنایه‌ای به کار فردوسی نمی‌زد و خود را دستِ‌کم در لفافه شاعری بزرگ‌تر معرّفی نمی‌کرد. او در هفت پیکر، پس از آنکه چند بیتی در ستایش خود می‌سراید، کار فردوسی را به نقره و کار خود را به زر مانند می‌کند:

دو مطـرّز بـه کیمیـای سـخن　　تـازه کردنـد نقـدهای کهـن
آن ز مـس نقـره کـرد، نقـرهٔ خـاص　　ویـن کنـد نقـره را بـه زرّ خـلاص
مس چو دیدی که نقره شد به عیار　　نقـره گـر زر شـود، شـگفت مـدار

(هفت پیکر، ص ۶۵، ب ۱۰-۱۲)

دربارهٔ تعریض نظامی به مذهب فردوسی، در بخش چهارم این کتاب سخن رفت، ولی در این رابطه نکته‌ای هست که بی‌اهمّیت نیست. می‌دانیم که معتزله و اهل تشیّع برخلاف اهل تسنّن به رؤیت اعتقاد نداشتند، چنان‌که فردوسی می‌گوید:

بـه بیننـدگان آفریننـده را　　نبینـی، مرنجـان دو بیننـده را

(شاهنامه، ج ۱، ص ۳، ب ۵)

نظامی عروضی برای خشم محمود بر فردوسی، از دو علت نام می‌برد. یکی بیت‌هایی از دیباچه که رهنمون بر «رفض» شاعر است و دیگر همین بیت بالا که دلیل بر «اعتزال» اوست (چهار مقاله، ص ۷۸-۷۹). از سوی دیگر، نظامی در مخزن الاسرار بیتی دارد در دفاع از عقیده به رؤیت که می‌گوید:

دیـدنش از دیـده نبایـد نهفـت　　کـوری آن‌کـس کـه بدیـدن نگفـت

(مخزن الاسرار، ص ۱۷، ب ۵۲)

اکنون آیا نگاه نظامی در این بیت به سوی فردوسی است؟ در این صورت البته زبان به گستاخی گشوده است، ولی چنین گمانی، هم به دلیل احترام نظامی به فردوسی و هم به دلیل ارجی که ممدوح او بهرامشاه برای فردوسی و اثر او قائل بود، احتمال چندانی ندارد، بلکه در اینجا شاعر سخنی کلی در ردّ انکارِ رؤیت گفته و شخصی معیّن را در نظر نداشته است، چنان‌که برای مثال فخرالدّین اسعد

گرگانی نیز که نظامی خسرو و شیرین خود را به تقلید از ویس و رامین او سروده، رؤیت را نفی کرده است (ویس و رامین، ص ۱، ب ۳-۴). بنابراین تنها موردی که نظامی در عین اعتراف به مقام بلند فردوسی، خود را شاعری بالاتر از او دانسته است، همان یک مثالی است که در بالا نقل شد، ولی پس از نظامی، چند تن از تذکره‌نویسان و مؤلفان عصر ما این بحث را دنبال کرده‌اند. از جمله آذر اصفهانی معتقد است که شاهنامه و ویس و رامین تنها «ساده‌گویی و سخن‌گذاری» است، درحالی‌که نظامی «در مثنوی‌گویی طرزی نو اختراع کرده و شاهد سخن‌گذاری را خال و خطّی داده» است. همچنین مؤلف دیگری به نام آشوب تورانی فردوسی را «شاعر» و نظامی را «ساحر» نامیده و حتی توصیف نبرد را در شرفنامه بهتر از شاهنامه دانسته است. از معاصران نیز محمدعلی تربیت در کتاب دانشمندان آذربایجان منظومهٔ خسرو و شیرین را با روایت آن در شاهنامه مقایسه کرده و از آن برتر شمرده و نظامی را حتی در اشعار رزمی و حماسی استاد دانسته است (نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۱۸۴-۲۰۰). به‌ویژه وحید دستگردی در این بحث بیش از اندازه تند تاخته است. او از جمله می‌نویسد:

> «می‌توان گفت نظامی در این قسمت [عصمت و حیا] از فردوسی هم بالاتر است؛ زیرا نظامی هیچ‌گاه پیرامن تشبیب به معنی معاشقه با مردان و جوانان هم نگشته و یک بیت هم از او در این باب دیده نمی‌شود، ولی از فردوسی این گونه اشعار و تشبیبات دیده شده است... نیز نظامی از هجو دم نزده و چنان‌که نگاشتیم در پاداش بدگویان و حسودان هم به دعا پرداخته، ولی حکیم فردوسی سلطان محمود را در نتیجهٔ سعایت حسودان و دشمنان و دریغ داشتن صله و تبدیل زر به سیم از چند بیت هجا محروم نساخته است» (گنجینهٔ گنجوی، ص ۴۵).

در مقابل، چنان‌که در بخش دوم کتاب حاضر ذکر شد، عارف اردبیلی فردوسی را ستوده و نظامی را نکوهیده است. روشن است که هیچ‌یک از این نظریات اعتبارِ نقدِ علمی و بی‌طرفانه را ندارد، بلکه سخنانی ناپژوهیده از سر احساسات و از ناآگاهی در شناختِ انواعِ سخن و ویژگی‌های هر سبک است.

۲. نظامی و مؤلفان دیگر

پس از شاهنامه، بزرگ‌ترین تأثیر در نظامی و به‌ویژه در خسرو و شیرین او، از سوی فخرالدّین اسعد گرگانی و ویس و رامین اوست. یعنی چنان‌که در بخش دوم همین کتاب نشان دادیم، نظامی ساختار منظومهٔ نامبرده را از الگوی ویس و رامین و نیز به همان وزن سروده است، ولی جایی از گرگانی و اثر او نام نبرده، مگر تنها دو بار از ویس (خسرو و شیرین، ص ۴۹۱، ب ۴۶؛ ص ۵۲۷، ب ۷۲). محتمل است که او از سخن گرگانی نیز، به‌ویژه از امثال و حکم او، تأثیر پذیرفته باشد. تنها برای نمونه، گرگانی گفته است:

بکـن نیکـیّ و در دریـاش انـداز که روزی گشته لولـو، یـابی‌اش بـاز

(ویس و رامین، ص ۵۲۳، ب ۳۴)

و نظامی گوید:

نیکـی بکـن و بـه چـه درانـداز کـز چـه بـه تـو روی برکنـد بـاز

(لیلی و مجنون، ص ۳۰۸، ب ۵۲)

البته از سوی دیگر، باید به‌ویژه در موضوع اقتباس داستانزدها که بسیاری از آنها بخشی از فرهنگ توده است و صاحبی معیّن ندارد، بااحتیاط بود. چنان‌که همین داستانزد را در بیت‌های بازمانده از بوشکور بلخی نیز می‌یابیم:

بکــن نیکــی آن‌گــه بـیفکن بــه راه   نماینـــدهٔ راه ازیـــن بـــهٔ مخـــواه

(اشعار پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی‌زبان، ج ۲، ص ۱۱۶)

دیگر تأثیر سنایی غزنوی و منظومهٔ حدیقة الحقیقة او در سرایش مخزن الاسرار، چنان‌که در بخش دوم این کتاب بدان اشاره شد.

دیگر تأثیر رودکی در اشعار دیوان شاعر. نظامی در قصیده‌ای که در توصیف پیری خود سروده و با مصرع «درین چمن که ز پیری خمیده شد کمرم» (دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۳۹) آغاز شده است، از جمله می‌گوید: «دو رشته پر ز گهر بود در دهن ما را» و «گهر بریخت ز دُرجم» که قصیدهٔ معروف رودکی در توصیف پیری خویش را به یاد می‌آورد:

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود   نبـود دنـدان، لابـل چـراغ تابـان بـود

سپیدسـیمِ رده بـود، درّ و مرجـان بـود   سـتارهٔ سـحری بـود و قطـره بـاران بـود

(دیوان رودکی، ص ۴۹۸)

دیگر تأثیر اسدی طوسی، چنان‌که اسدی گفته است: «ده انگشت مردم به هم راست نیست» (گرشاسبنامه، ص ۳۵، ب ۲۷۳) و نظامی می‌گوید: «نه یکسان روید از دستی ده انگشت» (خسرو و شیرین، ص ۵۸۶، ب ۵۳).

دیگر تأثیر ناصر خسرو قبادیانی. ناصر قطعه‌ای دارد با عنوان «چنار و کدو» (دیوان اشعار ناصر خسرو قبادیانی، ص ۵۰۰) که معروف است. نظامی متأثر از این قطعه گفته است:

درخـت کـدو تـا نـه بـس روزگـار   کنـد دعـوی همسـری بـا چنـار

چــو گــردد ز دولابــهٔ تــاک سـیر   رسـن بسـته در گـردن آیـد بـه زیـر

(شرفنامه، ص ۱۵۳، ب ۱۳۸-۱۳۹)

نظامی در جایی دیگر، متأثر از قطعهٔ معروف «مرگِ عقاب» (دیوان اشعار ناصر خسرو قبادیانی، ص ۴۹۹) می‌گوید:

گـــهِ تیـــر خـــوردن عقـــاب دلیـــر   بـــه پـــرّ خـــود آیـــد ز بـــالا بـــه زیـــر

(شرفنامه، ص ۴۹۵، ب ۸۹)

یا باز ناصر خسرو گفته است:

مارفســـای ارچـــه فســـونگر بـــود   رنجـــه شـــود روزی از مـــار خـــویش

(دیوان اشعار ناصر خسرو قبادیانی، ص ۲۱۲)

و نظامی می‌گوید:

فســـونگر مـــار را نگرفتـــه در مشـــت   گمان بردی کـــه مارافســـای را کشـــت

(خسرو و شیرین، ص ۱۵۲، ب ۵۳)

دیگر تأثیر امیر معزّی، چنان‌که او گفته است:

زخم کمان‌گروههٔ تو مـــاه را بخســـت   زان خستگی به روی مه اندر نشان گرفت

(کلیات دیوان معزّی، ص ۸۶)

و نظامی می‌گوید:

گفتـــــی ز کمان‌گروهـــــهٔ شـــــاه   یـــک مهـــره فتـــاد بـــر ســـر مـــاه

(لیلی و مجنون، ص ۳۳۱، ب ۱۳)

دیگر کتاب کلیله و دمنه از آثاری بوده که شاعر با دقت خوانده و خلاصهٔ باب‌های آن را در چهل نکته شرح داده است (خسرو و شیرین، ص ۷۰۱-۷۰۸؛ نیز نک: همان، چاپ ثروتیان، ص ۱۰۵۳-۱۰۵۴؛ احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۱۳۸-۱۴۱). شاعر در جاهای دیگر آثار خود نیز اشاره‌هایی به محتوای این کتاب دارد.

پیش از این دربارهٔ عقاید خیّامی در شاعران بزرگ، از جمله نظامی سخن رفت و گفته شد که بُنمایهٔ این عقاید، حتی در خود خیّام از شاهنامه است، ولی البته خیّام بدان عقاید عمق فلسفی بیشتری داده و مُهر خود را بر آن زده و به نوبهٔ خویش بر شاعرانِ اندیشمندِ پس از خود تأثیر نهاده است. در پنج گنج گواه‌های چندی را می‌توان یافت که گویا متأثر از ترانه‌های خیّام است، از جمله: «گاه گلِ کوزه‌گرانت کند» (مخزن الاسرار، ص ۱۰۱، ب ۱۵) که برخی از مصراع‌های خیّام (درگذشتهٔ ۵۲۰ق) را به یاد می‌آورد، همچون «خاک من و تو کوزه کند کوزه‌گری» و «خاک پدرم در کف هر کوزه‌گری» و غیره، چنان‌که حافظ نیز همین مضمون را گرفته و گفته است: «آخرالامر گِلِ کوزه‌گران خواهی شد» (دیوان حافظ، ص ۳۴۰).

نظامی جز شاهنامهٔ فردوسی، مأخذ آن، یعنی شاهنامهٔ ابومنصوری را نیز مطالعه کرده بود و ما در بندِ پیشین به یک گواه آن اشاره کردیم. همچنین در اینجا:

هرچه تاریخ شهریاران بود — در یکی نامه اختیار آن بود
چابک‌اندیشه‌ای رسید نخست — همه را نظم داده بود درست

(هفت پیکر، ص ۱۴، ب ۱۹-۲۰)

منظورِ شاعر از «نامه» باز همان کتاب مأخذ فردوسی است که فردوسیِ چابک‌اندیشه نخست به سرایش آن پرداخت. یا آنجا که نظامی با اشاره به باجی که هر ساله یونان به ایران می‌پرداخت و آن یک تخم زرّین بود، می‌گوید:

چو گردون سرِ طشتِ سیمین گشاد — غرابِ سیه خایه زرّین نهاد
مگر موبدِ پیر در باستان — بدین طشت و خایه زد آن داستان

(شرفنامه، ص ۲۳۸، ب ۷۴)

منظور او از «موبد پیر» اشاره به مترجمان مأخذ فردوسی از زبان پهلوی است و نه فردوسی. و باز در آغاز فصلِ رفتنِ اسکندر به ظلمات می‌گوید:

درین فصل فرّخ ز نو تا کهن　　ز تاریخ دهقان سرایم سخن
گزارنده‌دهقان چنین درنوشت　　که اوّل شب از ماه اردیبهشت...

(همان، ص ۴۸۳، ب ۳-۴)

محتملاً منظورش از «تاریخ دهقان» همان کتاب شاهنامهٔ ابومنصوری است. گذشته از این، فردوسی از «تاریخِ شبِ اوّلِ اردیبهشت» نیز چیزی نگفته است، ولی سپس که به روایت «سرافیل و صور» می‌رسد، می‌گوید این روایت را گویندهٔ دیگری سروده است (همان، ص ۴۸۹، ب ۸۵-۸۶) و در اینجا باید منظورش فردوسی باشد. نظامی همچنین از ابومَعشَر بلخی (درگذشتهٔ ۲۷۲ق) و اثر مشهور او در نجوم با عنوان کتاب الالوف نام برده است:

دگرگونه گوید جهان فیلسوف　　ابومعشر اندر کتاب الوف

(اقبالنامه، ص ۳۰، ب ۸)

چنان‌که در پایان بخش پیشین یاد شد، نظامی از احمد غزّالی و سوانح او نیز متأثر گشته است. در مقابل، شاعر به ابوعلی سینا و به انوری نظر خوبی نداشته است:

نان جوین و خرقهٔ پشمین و آبِ شور　　سی‌پارهٔ کلام و حدیثِ پیمبری
هم نسخه‌ای سه چار ز علمی که نافع‌ست　　در دین، نه لغوِ بوعلی و ژاژِ انوری

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۴۸، ب ۱۸۳۹-۱۸۴۰)

محتمل است که نظامی دو بیت بالا را در پاسخ به این دو بیت انوری سروده باشد:

انوری، بهرِ قبولِ عامه چند از ننگ شعر؟

راه حکمت رو، قبولِ عامه گو هرگز مباش!...

در کمال بوعلی، نقصان فردوسی نگر!

هر کجا آمد شفا، شهنامه گو هرگز مباش!

(دیوان انوری، ج ۲، ص ۶۵۹)

شاعر همچنین گوشه‌ای هم به شاعر همشهری و معاصر خود مَهسِتیِ دبیر گنجه‌ای زده است، در این بیت از زبان ممدوح:

سِتیّ و مَهسِتی را بر غزل‌هاش شبی صد گنج بخشم از مثل‌هاش

(خسرو و شیرین، ص ۳۰، ب ۲۵)[۱]

بی تردید با بررسی پیگیرانه در متونِ پیش از نظامی نمونه‌های دیگر و بیشتری از تأثیر سخنوران پیش از نظامی بر او خواهیم یافت، از جمله تأثیراتی نیز از ادب عرب و به‌ویژه کلام اللّه مجید.[۲] به‌طور کلی می‌توان گفت نظامی بیشترِ آثارِ فارسی و عربی پیش از خود را خوانده بود.

---

۱. دربارهٔ رابطهٔ شاعر با مَهسِتی حکایت‌هایی هم ساخته‌اند (نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۱۳۳-۱۳۴).

۲. برای برخی نمونه‌ها نک: «عقاید نظامی در توحید و صفات باری تعالی»، ص ۴۶۶-۴۶۸؛ احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص ۷۹-۸۶؛ تعلیقات ثروتیان بر خمسه

تأثیر نظامی بر آثار پس از خود

۱. پس از نظامی، سرایندگان بسیاری در هند و ایران و ترکیه به تقلید از منظومه‌های نظامی پرداختند. نفیسی («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۳۶-۱۳۷) از هفتاد و دو تن مقلّد نظامی نام برده است که مشهورترین آنها عبارت‌اند از: امیرخسرو دهلوی (درگذشتهٔ ۷۲۵ق)، عبدالرحمن جامی (د. ۸۹۸ق)، مکتبی شیرازی (د. ۹۱۶ق)، هاتفی خَرجِردی (د. ۹۲۷ق)، هلالی جغتایی (د. ۹۳۶ق)، وحشی بافقی (د. ۹۹۱ق)، عرفی شیرازی (د. ۹۹۹)، بیدل شیرازی (د. ۱۱۳۳ق)، وصال شیرازی (د. ۱۲۶۲ق)، و به زبان ترکی فضولی بغدادی (د. ۹۶۳). هیچ‌یک از این مقلّدان به مایه و پایهٔ نظامی نرسیده‌اند، ولی از میان آنها امیرخسرو دهلوی در مجموع بیش از همه به سبک نظامی نزدیک شده است (نیز نک: گنجینهٔ گنجوی، ص ۸۹-۹۶).

۲. غیر از منظومه‌های نظامی، موضوع ساقی‌نامه و مغنّی‌نامهٔ او نیز مقلّدان بسیار یافته است، از جمله عراقی و حافظ (نک: «ساقی‌نامهٔ بهار»).

۳. نظامی جز بر مقلّدان منظومه‌ها و ساقی‌نامه‌ها، بر سخنوران دیگر نیز

تأثیرگذار بوده است. از جمله برخی از غزلیات او، همچون «با تو پدید می‌کنم حال تباه خویش را» (دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۶۰)، «غرامت‌ست، غرامت، شبی که بی تو گذارم» (همان، ص ۳۰۴)، «تدبیر کنم هر شب، تا دل ز تو برگیرم» (همان، ص ۳۰۶) و چند غزل دیگر که خواننده را فوراً به یاد سبک غزل سعدی می‌اندازد. گذشته از این تشابه کلی در شیوهٔ غزل‌سرایی، سعدی مضمون برخی بیت‌ها و موضوع برخی غزل‌های خود را نیز از نظامی گرفته است. برای مثال سعدی غزلی دارد با این مطلع:

شبی در خرقه رندآسا گذر کردم به میخانه ز عشرت می‌پرستان را، منوّر بـود کاشـانه

(کلّیات سعدی، ص ۸۴۸)

که موضوع آن، یعنی «رفتنِ شاعر شبی به جمعِ خراباتیان»، مشابه غزلی از نظامی با مطلع زیر است:

من که شور عشق‌بازی در جهان انداختم نیم‌شب سجاده در کوی مغـان انـداختم

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۳۰۰)

منتها سعدی موضوع را بسیار بهتر پرورانده است. همین موضوع را حافظ نیز در غزلی با مطلعِ

دوش رفتم به در میکده خواب‌آلـوده خرقه تردامن و سـجاده شـراب‌آلوده

(دیوان حافظ، ص ۲۹۳)

آورده است و لابد محدود به این سه شاعر هم نیست. یا باز نظامی قصیده‌ای دارد بدین مطلع:

گر عاقلی مباش مقیّـد بـه هـیچ جـا نشنیده‌ای که ملک خـدا، بنـدهٔ خـدا

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۱۸-۲۱۹)

که موضوع آن را سعدی در قصیده‌ای با این مطلع اقتباس کرده است:

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیـار   که برّ و بحر فراخ‌ست و آدمی بسـیار
(کلّیات سعدی، ص ۹۶۰-۹۶۲)

قصیدهٔ نظامی در دیوان نظام استرآبادی، شاعر سدهٔ نهم، نیز آمده است و نفیسی («احوال و آثار نظامی»، ص ۲۱۹، ح ۱) آن را با روش این شاعر مناسب‌تر می‌داند. در این صورت باید گفت که موضوع قصیده را نظام استرآبادی از سعدی اقتباس کرده و نه سعدی از نظامی. سعدی در اشعار دیگر خود نیز از نظامی تأثیر گرفته؛ برای مثال، نظامی گفته است:

سـگ بـر آن آدمـی شـرف دارد   کـه چـو خـر دیـده بـر علـف دارد
(هفت پیکر، ص ۳۰، ب ۴۵)

و سعدی می‌گوید:

سـگ بـر آن آدمـی شـرف دارد   کـاو دل دوسـتان بیـازارد
(کلّیات سعدی، ص ۱۱۲۲)

نظامی:

نیکـی بکـن و بـه چَـه درانـداز   کـز چـه بـه تـو روی برکنـد بـاز
(لیلی و مجنون، ص ۳۰۸، ب ۵۲)

و سعدی:

تـو نیکـویی کـن و در دجلـه انـداز   کـه ایـزد در بیابانـت دهـد بـاز
(کلّیات سعدی، ص ۱۱۲۷)

نظامی:

چـون تـو همـایی شـرف کـار بـاش   کم‌خور و کـم‌گـوی و کـم‌آزار بـاش
(مخزن الاسرار، ص ۱۳۲، ب ۹)

و سعدی:

همای بر همه مرغان ازآن شرف دارد — که استخوان خـورد و جـانور نیـازارد

(کلّیات سعدی، ص ۳۷)

نظامی:

اگرچـــه آفـــت عمـــر انتظارســـت — چو سر با وصل دارد سـهل‌کارسـت

(خسرو و شیرین، ص ۱۹۵، ب ۶۶)

و سعدی:

ای که گفتی هیچ مشکل چون فراق یار نیست

گر امید وصل باشد، همچنـان دشـوار نیسـت

(کلّیات سعدی، ص ۵۹۷)

نظامی:

بـرآن عـزمم کـه ره در پـیش گیـرم — روم دنبـــال کـــار خـــویش گیـــرم

(خسرو و شیرین، ص ۲۷۶، ب ۱۸۹)

و سعدی:

بنشـــینم و صـــبر پـــیش گیـــرم — دنبالـــهٔ کـــار خـــویش گیـــرم

(کلّیات سعدی، ص ۱۰۰۱)[1]

نظامی:

درختـی کـز جـوانی کـوژ برخاسـت — چو خشک و پیر گردد کی شود راست؟

(خسرو و شیرین، ص ۵۷۹، ب ۶۹)

---

۱. نیز نک: گنجینهٔ گنجوی، ص ۹۶-۹۹.

و سعدی:

چوب تر را چنان‌که خواهی پیچ   نشود خشک جز به آتش راست

(کلّیات سعدی، ص ۲۴۳)

دیگر تأثیر نظامی بر مولوی. نظامی گفته است:

بنمای رخ که دیدنِ گلزارم آرزوست...

دستی به دستِ ساقی و دستی به جامِ می   مستی‌کنان میانهٔ بازارم آرزوست

(دیوان قصاید و غزلیات نظامی، ص ۲۷۱)

و مولوی می‌گوید:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست...

یک دست جام باده و یک دست جعدِ یار   رقصی چنین میانهٔ میدانم آرزوست

(کلّیات شمس، ج ۱، ص ۲۵۶)

نظامی:

با کوه کسی که راز گوید   کوه آنچه شنید، بازگوید

(لیلی و مجنون، ص ۳۰۸، ب ۵۴)

و مولوی:

این جهان کوهست و فعل ما ندا   سوی ما آید نداها را صدا

(مثنوی معنوی، ج ۱، ص ۱۵)

حافظ نیز از دوستداران شعر نظامی بود. او جز ساختن ساقی‌نامه و مغنّی‌نامه، در غزلیات نیز شیفتگی‌اش را به سخن نظامی نشان داده و گفته است:

چو سلکِ درّ خوشاب‌ست شعر نغز تو حافظ

که گاهِ لطف سبق می‌برد ز نظم نظامی

(دیوان حافظ، ص ۳۳۱)

در اینجا به این نکته نیز توجه دهم که نظامی، در صورت صحّت انتساب غزل‌هایی که در دیوان او به چاپ رسیده است، در غزل دارای چند شیوهٔ متفاوت است، تا آنجا که در همین تعداد غزل که از او در دست است، سه شیوهٔ سعدی، عراقی و مولوی قابل شناخت است و همچنین شیوهٔ شاعرانی که از راه تفنّن به صنایع لفظی پرداخته‌اند. نظامی بر برخی از شاعران معاصر نیز تأثیر گذاشته است؛ از جمله بر ایرج‌میرزا. ایرج در مثنوی «نصیحت به فرزند» بیتی از لیلی و مجنون نظامی را با یادکرد ستایش‌آمیز او نقل کرده است:

خوانم به تو بیتی از نظامی — آن میر سخنوران نامی:
«پالانگریی به غایتِ خود — بهتر ز کلاهدوزیِ بد»
(دیوان ایرج‌میرزا، ص ۱۳۹، ب ۱۴۳۵)

تأثیر نظامی را به‌ویژه در دو مثنوی ایرج، یعنی «زهره و منوچهر» و «عارفنامه» می‌توان دید. نظامی:

بده یک بوسه تا ده واستانی — ازین بِهْ چون بود بازارگانی؟
(خسرو و شیرین، ص ۲۶۱، ب ۷۲)

و ایرج:

من که نگفتم تو بده بوسه مفت — طاق بده بوسه و برگیر جفت
از چه کنی سد درِ داد و ستد — فایده از داد و ستد می‌رسد
(دیوان ایرج‌میرزا، ص ۱۰۳، ب ۶۶۷-۶۶۸)

نظامی:

مگر ماه و زن از یک فن درآیند — که چون در بندی از روزن درآیند
(خسرو و شیرین، ص ۶۰۲، ب ۷۰)

و ایرج (با واسطهٔ جامی):

چه خوش این بیت را فرمود جامی   مهین استاد کل بعد از نظامی
پریرو تاب مستوری ندارد   در ار بندی، سر از روزن درآرد

(دیوان ایرج میرزا، ص ۷۹، ب ۹۷-۹۸)

همچنین گفته شده است که نیما یوشیج از میان شاعران گذشته بیش از همه به شعر نظامی دلبستگی داشت. ثروتیان در تعلیقات اقبالنامه (ص ۳۶۲) معتقد است شعر «مانلی» نیما متأثر است از اسطورهٔ «عروسان آبی» در منظومهٔ نظامی. به گمان نگارنده، تأثیر نظامی بر نیما بیشتر در پرورشِ خیال در اوست. به‌هرروی، اگر در آثار پس از نظامی پیگیر جستجو گردد، نه ده‌ها که صدها بیت متأثر از سخن نظامی یافت خواهد شد و این جدا از تأثیر نظامی بر مقلّدان منظومه‌های اوست.

دستنویس‌ها، چاپ‌ها، تفسیرها، پژوهش‌ها و ترجمه‌ها

۱. دستنویس‌ها

شمار دستنویس‌های منظومه‌های نظامی را که در کتابخانه‌های جهان یافت می‌شود، به بیش از صد دستنویس برآورد کرده‌اند (نک: پیشگفتار ریتر بر هفت پیکر، ص چهار؛ مقدّمهٔ برتلس بر مخزن الاسرار، ص ح)، ولی کهن‌ترین و معتبرترین این دستنویس‌ها از سدهٔ هفتم[1] هجری است. برای شرح برخی از دستنویس‌های خمسه بنگرید به: پیشگفتار ریتر بر هفت پیکر (به زبان آلمانی)؛ مقدّمه‌های پیرایشگران متن خمسه در فرهنگستان علوم جمهوری آذربایجان (به زبان روسی و فارسی)؛ پیشگفتارهای ثروتیان بر پیرایش خمسه؛ احوال و آثار و شرح

---

۱. قدیم‌ترین نسخهٔ یافت‌شده از منظومه‌های نظامی نسخهٔ ایندیاآفیس با تاریخ کتابت ۶۳۷ق است. دراین‌باره به تصحیح جدید مخزن الاسرار (مقدّمه، تصحیح و تعلیقات تقی پورنامداریان و مصطفی موسوی، تهران: سخن، ۱۴۰۱، ص سیزده) که در واپسین روزهای پیش از چاپ کتاب حاضر منتشر شد بنگرید.

مخزن الاسرار نظامی گنجوی (ص شش). دربارهٔ دستنویس‌های دیوان شاعر نک: گنجینهٔ گنجوی، ص ۱۰۵-۱۰۷؛ «احوال و آثار نظامی»، ص ۲۱۱-۲۱۷؛ «در حاشیهٔ ایران‌شناسی۳»، ص ۲۸۷. در زیر، برگرفته از منابع بالا، به شرح کوتاهی از نُه دستنویس کهن‌تر خمسه بسنده می‌کنیم:

۱. دستنویس مؤسسهٔ دستنویس‌های شرقی آکادمی علوم سن‌پترزبورگ، به خطّ محمد بن القریش الطباطبا الاصفهانی، مورّخ صفر ۷۱۰ق (شامل مخزن الاسرار)؛

۲. دستنویس کتابخانهٔ ملی تبریز، به خطّ اسماعیل محمود، به شمارهٔ ۴۰، مورّخ ۷۵۴ق (شامل هفت پیکر و اسکندرنامه)؛

۳. دستنویس کتابخانهٔ ملی پاریس، به خطّ احمد بن حسین بن سانه، مورّخ ششم رجب ۷۶۳ق؛

۴. دستنویس کتابخانهٔ دولتی پروس در برلین، به خطّ مسعود بن سلیمان بن کمال، شیراز، مورّخ ۷۶۵ق؛

۵. دستنویس کتابخانهٔ بادلیان در اکسفورد، به خطّ احمد بن حسین بن سانه، مورّخ پایان شوّال ۷۶۶ق؛

۶. دستنویس کتابخانهٔ ملی پاریس، مورّخ اوّل ذوالحجّهٔ ۷۶۷ق؛

۷. دستنویس متعلق به هـ. دودا، بخشی از فرهاد و شیرین، مورّخ ۷۷۶ق؛

۸. دستنویس کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران، مورّخ ۷۹۰ق؛

۹. دستنویس کتابخانهٔ طوپقاپوسرای در استانبول، به خطّ محمد بن احمد بن حسین بن سانه، مورّخ ثلث اوّل جمادی الثانی ۷۹۴ق.

۲. چاپ‌ها

در اینجا هدف ما برشمردن همهٔ چاپ‌های منظومه‌های خمسه نیست، بلکه تنها از چند چاپ که شهرت و اعتبار بیشتری دارد یاد می‌کنیم. نخستین چاپ انتقادی از منظومه‌های نظامی، پیرایش هفت پیکر است، به کوشش هلموت ریتر و یان ریپکا، همراه با پیشگفتار و شرحِ روش کار و معرّفی دستنویس‌ها به قلم ریتر به زبان آلمانی و ثبت دگرنوشت‌ها در پایین صفحات. این پیرایش در سال ۱۹۳۴ در استانبول انتشار یافت و تا کنون معتبرترین پیرایش این اثر شناخته شده است. پس از آن در ایران وحید دستگردی خمسهٔ نظامی و دیوان او را در هفت مجلد میان سال‌های ۱۳۱۳تا ۱۳۱۸ خورشیدی در تهران انتشار داد (چاپ دوم، تهران، ۱۳۳۳-۱۳۳۵). وحید دستگردی بی تردید نظامی‌شناس بود، ولی با روشِ علمی ـ انتقادیِ پیرایشِ متون آشنایی نداشت. او، چنان‌که خود می‌نویسد (گنجینهٔ گنجوی، ص ۷۳-۷۷)، در کار خود از سی دستنویس بهره برده است، ولی نه‌تنها ثبت دگرنوشت‌ها را، چنان‌که شیوهٔ پیرایشِ متون در غرب است، تقلیدی بی‌فایده دانسته و از آن درگذشته، بلکه حتی به معرّفی دستنویس‌های خود نیز نپرداخته است. هفت هشت سالی پس از کار وحید دستگردی، دانشمند روسی، ا. ی. برتلس، با همکاری چهار تن از دانشمندان جمهوری آذربایجان، ف. بابایف، ا. خه‌تاقوروف، ا. ا. علی‌اصغرزاده، ع. ع. علیزاده، دست به پیرایشی از خمسه (غیر از هفت پیکر) زدند که میان سال‌های ۱۹۴۷-۱۹۶۵ در باکو به چاپ رسید. در این چاپ جمعاً از یازده دستنویس بهره برده‌اند که سه تای آنها از سدهٔ هشتم و بقیه از سدهٔ نهم به بعد و بیشترشان متعلق به کتابخانه‌های سن‌پترزبورگ (لنینگراد) و باکو است. پیرایشگران در پیشگفتارهای خود، دستنویس‌ها و روش کار خود را شرح داده‌اند و

نیز دگرنوشت‌ها را در پایین صفحات ثبت نموده‌اند. این چاپ که ما آن را (در کنار هفت پیکر، پیرایش ریتر ـ ریپکا) اساس نگارش این کتاب قرار داده‌ایم، پیرایشی است معتبر به روش علمی ـ انتقادی، که جز اسکندرنامه که به حروف چاپی است، بقیه به دست‌خطّی خوانا، ولی زشت و بر روی کاغذ کاهی به چاپ رسیده است. همچنین بر رسم‌الخطّ کتاب جای ایراد هست و متن از نادرستی‌های چاپی و دستی نیز برکنار نمانده است. نزدیک بیست سال پس از چاپ بالا، در ایران بهروز ثروتیان پیرایشی از خمسه در شش مجلّد فراهم آورد که در تهران میان سال‌های ۱۳۶۳ تا ۱۳۷۹ خورشیدی انتشار یافت. در این پیرایش نیز دگرنوشت‌ها در پایین صفحات ثبت شده است، ولی جز دستنویس تبریز مورّخ ۷۵۴ق، بقیهٔ را از حواشی چاپ باکو و استانبول برگرفته است. پیرایش دیگری که در اینجا از آن نام می‌بریم، پیرایش مخزن الاسرار توسط برات زنجانی است، بر اساس چاپ باکو و هشت دستنویس دیگر که در سال ۱۳۶۸ در تهران انتشار یافت.[۱] پیرایشگر در پیشگفتار خود روش کار و مشخّصات هشت دستنویس نامبرده را شرح داده، ولی ثبت دگرنوشت‌ها را به «دلیل زیاد بودن آنها» (شرح احوال و آثار نظامی، ص شش)، به چاپ دیگری موکول کرده است. ضمناً همهٔ پیرایشگران چاپ‌های باکو و تهران از کار وحید دستگردی نیز بهره برده‌اند. یک نقص بزرگ که جز کار زنجانی باید بر همهٔ پیرایش‌های بالا گرفت، این است که گویا پیرایشگران تهیهٔ فهرست اعلام را کاری زائد دانسته و از آن تن زده‌اند.

---

۱. همان‌گونه که در زیرنویس ص ۲۳۵ اشاره کردیم تصحیح جدیدی از مخزن الاسرار به کوشش تقی پورنامداریان و مصطفی موسوی (تهران: سخن، ۱۴۰۱) در روزهایی که کتاب حاضر در دست چاپ بود نشر یافت.

۳. تفسیرها

کهن‌ترین شرحی که بر بخشی از خمسه نوشته‌اند، شرح محمد بن قوام از سال ۷۹۵ق است. پس از او نیز در هند چندین شرح بر اسکندرنامه تألیف کرده‌اند، از جمله کشف الدقایق از حمید بن جمال بخاری و منتخب الشّروح از بدرعلی عظیم‌آبادی و میر حسنعلی جونپوری؛ و شروحی از نصیرالدّین حاجب، سراج‌الدّین علی‌خان آرزو، مولوی محمد گلهوی، ملامحمد سعداللّه پتنایی (۱۱۴۶ق)، محمد افضل اللّه‌آبادی و محمد غفران (لهاوور، ۱۸۸۹).

از شرح‌هایی که بر مخزن الاسرار نوشته‌اند یکی شرح محمد بن قوام بن رستم بلخی، مؤلف فرهنگ بحر الفضایل، از سدهٔ هشتم ق است؛ دیگر شرحی به چاپ سنگی در لکهنو (۱۸۸۱) و دیگر شرحی به ترکی عثمانی از شمعی (سدهٔ دهم ق). برای خمسه واژه‌نامه‌هایی نیز تهیه کرده‌اند. یکی فرهنگ اسکندرنامهٔ برّی از ابن حسن و دیگر فرهنگ کلید اسکندر. اینها اخباری است نسبتاً ناقص که وحید دستگردی (گنجینهٔ گنجوی، ص ۱۱۰-۱۱۱) و نفیسی («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۳۸) و زنجانی (احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، ص پنج و ۲۶ح) در دسترس ما گذاشته‌اند. از شرح‌هایی که در دوران معاصر بر خمسه نوشته‌اند، یکی شرح وحید دستگردی است در پایین صفحات پیرایش او از خمسه، همراه با برگزیده‌ای از واژه‌های خمسه در پایان مجلّد هفتم. دیگر شرح خمسه از بهروز ثروتیان در تعلیقات گستردهٔ او در پایان هریک از منظومه‌های شاعر، همراه با واژه‌نامهٔ نسبتاً مفصل و فهرستی از امثال و حکم در پایان هر منظومه. دیگر شرح زنجانی بر مخزن الاسرار در پایین صفحات، همراه با واژه‌نامه و بیت‌یاب و فهرست اعلام در پایان کتاب.

۴. پژوهش‌ها

سعید نفیسی («احوال و آثار نظامی»، ص ۱۵۱-۲۰۸) مطالبی را که پیشینیان، از محمد عوفی در کتاب لباب الالباب گرفته تا محمدعلی تربیت در کتاب دانشمندان آذربایجان، در شرح حال نظامی و دربارهٔ شعر او نوشته‌اند، همه را گردآوری کرده است. او همچنین از برخی برگزیده‌ها و پژوهش‌هایی که به دست خاورشناسان فراهم آمده یاد کرده است و مقالهٔ خاورشناس روسی ا. ی. برتلس را دربارهٔ نظامی از دایرةالمعارف اسلام برگرفته و آن را به‌عنوان «بهترین نمونه از کارهای خاورشناسان دربارهٔ نظامی» (همان، ص ۱۴۶) نقل کرده است (نیز نک: «نظامی در اروپا»، ص ۳۲۵-۳۲۹). در زیر از چند نمونهٔ دیگر که پس از پژوهش نفیسی به فارسی تألیف شده است، یاد می‌کنیم:

تحلیل هفت پیکر نظامی، محمد معین، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۸.

احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی (ص ۱-۱۵۳)، برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۸.

روانکاوی و ادبیات؛ دو متن، دو انسان، دو جهان از بهرام گور تا راوی بوف کور، حورا یاوری، تهران: تاریخ ایران، ۱۳۷۴.

از میان همهٔ پژوهش‌هایی که به فارسی و زبان‌های دیگر دربارهٔ نظامی انجام گرفته است، نوشتهٔ هفتاد و سه صفحه‌ای هلموت ریتر به زبان آلمانی با عنوان زبان نگاره‌مند نظامی[1] که در سال ۱۹۲۷ انتشار یافته، از نگاه زیباشناسیِ شعر شاعر دارای اهمّیتی ویژه است. نویسنده در این کتابچه، بر اساس مثال‌هایی که

1. *Über die Bildersprache Nizamis.*

از خمسه برگزیده است، هنر نظامی را به‌ویژه در صنعت استعاره، که به عقیدهٔ او پیش از نظامی نمونه‌های چندانی در شعر فارسی و عرب ندارد، نشان می‌دهد.

۵. ترجمه‌ها

ترجمه‌ها و برگردان برخی برگزیده‌ها از آثار نظامی به زبان‌های غربی و ترکی را پژوهشگران معرّفی کرده‌اند (نک: «احوال و آثار نظامی»، ص ۱۴۳-۱۴۵؛ «نظامی در اروپا»، ص ۳۲۵-۳۲۹؛ گنجینهٔ گنجوی، ص ۱۰۹؛
Iranische Literaturgeschichte, p 607-608; *History of Iranian Literature*, p 797-798).

ما در زیر از چهار ترجمه، که دو تا از آنها پس از تألیفات بالا انجام گرفته است، یاد می‌کنیم:

The Haft Paikar (The Seven Beauties), Nizami, tr. with a comm. By C. E. Wilson, Leiden, 1924.

Makhzanol Asrar (the Treasury of Mysteries), Nizami, tr. by G. H. Darab, Leiden, 1945.

Die Sieben Geschichte der Sieben Prinzessinnen, aus dem Pers. Nizami, verd. u. herausg. von R. Gelpke, Zürich, 1959.

Das Alexanderbuch, aus dem Pers. Nizami, übers. von J. Ch. Bürgel, Zürich, 1991.

۶. کارهای دیگر

پس از شاهنامه، پنج گنج نظامی مهم‌ترین منبعِ الهامِ هنرِ مینیاتورسازی در ایران بود، ولی در دوران معاصر، چندی است که در ایران دربارهٔ شاعر و شعر او کمابیش به سکوت می‌گذرد. گویا در ایران چندی است رسم بر این شده که هر چند گاهی از سه چهار تن از پنج سرایندهٔ بزرگ خود تجلیل کنند و یکی دو تن

آنها را فراموش. اکنون مدتی است که نوبت به فراموش کردن سعدی و نظامی رسیده است، ولی در عوض، در کشور جمهوری آذربایجان بازار نظامی بسیار گرم است. در آنجا در کنار کارهای ارزندهٔ ادبی و پژوهشی، برخی کارهای دیگر هنری، همچون نمایش و فیلم و موسیقی و نقاشی و غیره بر اساس آثار شاعر انجام گرفته است که در اینجا مجال ذکر آنها را نداریم. در آنجا نظامی را شاعر ملی خود می‌دانند و ازاین‌رو در شهر باکو میدانی را به نام او کرده و در میان میدان تندیس بزرگی از شاعر نهاده‌اند (نک: «احوال و آثار نظامی»، پس از ص ۱۶ و ۴۸). این اقدامات همه مایهٔ بسی خشنودی و سزاوار قدردانی بسیار است. فقط جای افسوس است که در آنجا دربارهٔ زبان شاعر و جایِ قومی و ملی و فرهنگی او، شایعات و اخباری بی‌پایه و مجعول نیز رواج داده‌اند.

نمایه

منابع

«احوال و آثار نظامی»، سعید نفیسی، در دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی، مقدّمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران: فروغی، ۱۳۶۲.

احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار نظامی گنجوی، برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۸.

«از گِل شعر تا گُل شعر»، ایران‌شناسی، ش ۱۱، پاییز ۱۳۷۰، ص ۴۹۹-۵۱۲.

«اسدی طوسی»، جلال خالقی مطلق، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، س ۱۳، ش ۴، ۱۳۵۶، ص ۶۴۳-۶۷۸؛ س ۱۴، ش ۱، ۱۳۵۷، ص ۶۸-۱۳۰.

اشعار پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی‌زبان، ج ۲، به کوشش ژیلبر لازار، تهران: انجمن ایران‌شناسی فرانسه، ۱۳۶۱.

«افسانهٔ بانوی حصاری و پیشینهٔ قالب ادبی آن»، در سخن‌های دیرینه، جلال خالقی مطلق، به کوشش علی دهباشی، تهران: افکار، ۱۳۸۸، ص ۱۶۷-۱۷۵.

اقبالنامه، نظامی گنجوی، ترتیب‌دهندهٔ متن علمی و تدقیقی ف. بابایف، به تصحیح ی. ا. برتلس، باکو: فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان، ۱۹۴۷.

الاوامر العلائیه فی امور العلائیه (چاپ عکسی)، ابن بی‌بی (ناصرالدّین حسین بن مجدالدّین

محمد بن علی ترجمان جعفری رغدی)، به کوشش عدنان صادق ارزی، آنکارا: انجمن تاریخ ترک، ۱۹۵۶.
ایرانیات در کتاب بزم فرزانگان، آتِنائِس، برگردان و یادداشت‌ها از جلال خالقی مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۶.
بوستان، سعدی شیرازی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۸.
بهمن‌نامه، ایرانشاه بن ابی‌الخیر، ویراستهٔ رحیم عفیفی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۰.
تاریخ بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد بلعمی، تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری، به تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران: زوار، ۱۳۵۳.
تذکرهٔ ریاض العارفین، رضاقلی‌خان هدایت، به کوشش مهرعلی گرکانی، تهران: بی‌نا، ۱۳۴۴.
«تن‌کامه‌سرایی در ادب فارسی»، جلال خالقی مطلق، ایران‌شناسی، س ۸، ش ۲۹، بهار ۱۳۷۵، ص ۱۵-۵۴.
چهار مقاله، نظامی عروضی سمرقندی، تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۷.
خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، مصحح متن علمی و انتقادی ی. ا. برتلس، ترتیب‌دهندهٔ متن لەو الکساندروویچ خەتاقوروف، باکو: فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان، ۱۹۶۰.
«خسرو و شیرین»، جلال متینی، ایران‌شناسی، ش ۱۵، پاییز ۱۳۷۱، ص ۵۱۲-۵۲۷.
«در حاشیهٔ ایران‌شناسی۳»، محمد افشین‌وفایی، بخارا، س ۱۸، ش ۱۰۹، آذر و دی ۱۳۹۴، ص ۲۸۲-۲۹۹.
دیوان اشعار ناصر خسرو قبادیانی، مصحّح نصراللّٰه تقوی، به کوشش مهدی سهیلی، اصفهان: کتابفروشی تأیید، ۱۳۳۹.
دیوان انوری، ج ۲، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۰.

[دیوان ایرج‌میرزا] (تحقیق در احوال و آثار و افکار و اشعار ایرج‌میرزا و خاندان و نیاکان او)، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: گلشن، ۱۳۵۶.

دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: کتابخانهٔ مجلس، ۱۳۲۰.

دیوان حزین لاهیجی، به تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار، تهران: سایه، ۱۳۷۸.

[دیوان رودکی] (محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی)، سعید نفیسی، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا، ۱۳۴۱.

دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی، مقدّمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران: فروغی، ۱۳۶۲.

«ساقی‌نامهٔ بهار»، شهین سراج، سایت رسمی ملک‌الشعراء بهار.

«ساقی‌نامه - مغنّی‌نامه»، محمدجعفر محجوب، سخن، س ۱۱، ش ۱، تهران، ۱۳۳۹.

سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، به تصحیح و مقدّمهٔ سعید نفیسی، تهران: سنایی، ۱۳۷۶.

سوانح، احمد غزّالی، به تصحیح هـ. ریتر، استانبول: مطبعهٔ معارف، ۱۹۴۲.

شاهنامه، ابوالقاسم فردوسی، به کوشش جلال خالقی مطلق (دفترهای ششم و هفتم به ترتیب با همکاری محمود امیدسالار و ابوالفضل خطیبی)، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۹.

«شاهنامهٔ فردوسی»، جلال خالقی مطلق، دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی، ج ۴، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۹۱، ص ۱۳۳-۱۷۶.

شرفنامه، نظامی گنجوی، به تصحیح ی. ا. برتلس، ترتیب‌دهندهٔ متن ع. ع. علیزاده، باکو: فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان، ۱۹۴۷.

شناخت اساطیر ایران، جان هینلز، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی، تهران: چشمه، ۱۳۶۸.

عرفات العاشقین و عرصات العارفین، تقی‌الدّین محمد اوحدی حسینی، تصحیح ذبیح‌الله صاحبکاری و آمنه فخر احمد، تهران: میراث مکتوب و کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۹.

«عقاید نظامی در توحید و صفات باری تعالی»، احمد مهدوی دامغانی، ایران‌شناسی، ش ۱۱، پاییز ۱۳۷۰، ص ۴۵۸-۴۶۸.

غزل‌های حکیم سنایی غزنوی، تصحیح یدالله جلالی پندری، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۶.

فرهادنامه، عارف اردبیلی، تصحیح و مقدّمه و حاشیهٔ عبدالرضا آذر، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۲۵۳۵.

«فلسفهٔ یونان در بزم اسکندر: نظری به اسکندرنامهٔ نظامی»، عبدالحسین زرّین‌کوب، ایران‌شناسی، واشنگتن، ش ۳، ۱۳۷۰، ص ۴۸۲-۴۹۸.

قابوسنامه، عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۲.

«کسی را به جای خود خواباندن»، جلال خالقی مطلق، ایران‌شناسی، ش ۲۰، زمستان ۱۳۷۲ش، ص ۹۰۰-۹۰۸.

کلیات دیوان معزّی، با مقدّمه و تصحیح ناصر هیّری، تهران: مرزبان، ۱۳۶۲.

کلّیات سعدی، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

کلّیات شمس، جلال‌الدّین محمد مولوی، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.

«کنایهٔ نظامی به مذهب فردوسی»، جلال خالقی مطلق، ایران‌شناسی، ش ۱۵، پاییز ۱۳۷۱، ص ۶۶۳-۶۶۴.

گرشاسبنامه، ابونصر علی بن احمد اسدی طوسی، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران: کتابخانهٔ طهوری، ۱۳۵۴.

گلستان، سعدی شیرازی، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی، ۱۳۶۸.

گنجینهٔ گنجوی، حسن وحید دستگردی، تهران: ۱۳۳۵.

لباب الالباب، محمد عوفی، به کوشش سعید نفیسی، تهران: کتابفروشی ابن سینا و کتابخانهٔ علمی، ۱۳۳۵.

لیلی و مجنون، نظامی گنجوی، به سعی و اهتمام اژدرعلی اوغلی علی‌اصغرزاده و ف. بابایف، مسکو: دانش، ۱۹۶۵.

مثنوی معنوی، جلال‌الدّین محمد مولوی، به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الین نیکلسون، لیدن: بریل، ۱۹۲۵.

مجمع الفصحاء، رضاقلی‌خان هدایت، به کوشش مظاهر مصفّا، تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۰.

مجمل التّواریخ والقصص، به تصحیح محمدتقی بهار، تهران: کلالهٔ خاور، ۱۳۱۸.

مجنون و لیلی، امیرخسرو دهلوی، به کوشش ط. ا. محرم‌اوف و ا. علی‌اصغرزاده، مسکو، ۱۹۶۴.

مخزن الاسرار، نظامی گنجوی، مصحح متن علمی و انتقادی ی. ا. برتلس، به سعی و اهتمام عبدالکریم علی‌اوغلی علیزاده، باکو: فرهنگستان علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان، ۱۹۶۰.

«مقدّمهٔ قدیم شاهنامه»، در بیست مقالهٔ قزوینی، ج ۲، محمد قزوینی، تهران: کتابفروشی ابن سینا، ۱۳۳۲، ص ۵-۹۰.

«مقلّدان خسرو و شیرین نظامی»، حشمت مؤید، ایران‌شناسی، ش ۱۷، بهار ۱۳۷۲، ص ۷۲-۸۸.

مینوی خرد، ترجمهٔ احمد تفضّلی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۴.

«نظامی در اروپا»، سعید نفیسی، مهر، س ۳، ش ۴، شهریور ۱۳۱۴، ص ۳۲۵-۳۲۹.

«نقدی بر لیلی و مجنون نظامی»، حشمت مؤید، ایران‌شناسی، ش ۱۵، پاییز ۱۳۷۱، ص ۵۲۸-۵۴۲.

ویس و رامین، فخرالدّین اسعد گرگانی، تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا، تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۹.

«هشت بهشت ـ هفت اختر»، حشمت مؤید، ایران‌شناسی، ش ۵، بهار ۱۳۶۹، ص ۱۳۵-۱۵۹.

هفت پیکر، نظامی گنجوی، به سعی و اهتمام و تصحیح هـ. ریتر و ی. ریبقا، استانبول: مطبعهٔ دولت، ۱۹۳۴.

«هفت شاهدخت نظامی»، یان ریپکا، ترجمهٔ محمد غروی، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم

انسانی تبریز، س ۲۱، ش ۴، زمستان ۱۳۴۸، ص ۳۵۳-۳۷۹.

"Die Frühgeschichte der Erzählung von Macnun und Laila in der arabischen Literatur", Ignati Kratchkovski, übers. von H. Ritter, *Oriens* 8/1955, S. 1-50.

History of Iranian Literature, Jan Rypka, Dordrecht, 1968.

Iranische Literaturgeschichte, Jan Rypka, Dordrecht, 1968.

"Nachtrag zu Turandot in Persien", Fritz Meier, *ZDMG* 95/1941, S. 415-421.""

"Quellen und Nachwirkungen der Haft paikar", Albert Wesselski, *Der Islam* 22/ 1935, S. 106-119.

"Turandot in Persien", Fritz Meier, *ZDMG* 95/1941, S. 1-27.

Über die Bildersprache Nizamis, Hellmut Ritter, Berlin-Leipzig, 1927.

بنیاد موقوفات
دکتر محمود افشار

مقررات مربوط به جایزه‌های ادبی و تاریخی

مادهٔ ۳۴ وقفنامهٔ اول

چنانچه درآمد موقوفات به مقدار قابلی افزایش یابد واقف یا شورای تولیت می‌توانند علاوه بر تألیف و ترجمه و چاپ کتب، مبلغی از آن را تخصیص به جوایز برای تشویق دانشمندان، دانش‌پژوهان، نویسندگان و شاعران بدهند، بالاخص برای بهترین نویسندگان و شاعران در مجلهٔ آینده. بنابراین باید شعرا و نویسندگان را به سرودن اشعار و تصنیف قطعات نظم و نثر وطنی و ملی و اجتماعی، طرح اقتراحات و مسابقه‌ها و دادن جوایز از درآمد موقوفات تشویق و ترغیب نمود. تشخیص این امور در زمان حیات با واقف است که با مشورت دوستان مطلع خود انجام می‌دهد، سپس با هیئت شش نفره است که دو سوم از متولیان و یک سوم از هیئت‌مدیرهٔ شرکت مطبوعاتی آینده یا هر کس را که آنها و اینها به جایشان معیّن کنند، مرکّب خواهد بود.

مادهٔ ۵ وقفنامهٔ پنجم

به سبب انحلال شرکت مطبوعاتی آینده آنچه در مورد تشخیص امور مربوطهٔ بدان جوایز طبق مادهٔ ۳۴ وقفنامهٔ اول مورخ دی ماه ۱۳۳۷ به عهدهٔ آن شرکت محوّل بوده از میان رفته و انجام آن امور منحصراً به عهدهٔ واقف و سپس شورای تولیت است که می‌توانند از اهل بصیرت یاری بخواهند.

یادداشت واقف

جوایزی که در این موقوفات تعیین شده نیز مانند سایر امور آن پیرامون هدف آن است، تکمیل وحدت ملی به وسیلهٔ زبان فارسی یعنی کتب و رسالات و مقالات و اشعاری که در پیرامون این هدف نوشته شود، خواه به زبان فارسی، خواه به زبان‌های دیگر، خواه به وسیلهٔ ایرانیان یا ملل دیگر، خواه در خود ایران، خواه در خارج می‌تواند نامزد دریافت جایزه گردد. برای این کار آیین‌نامه‌ای باید تهیه شود، اجمالاً اصول آن را یادداشت می‌کنم.

گراس. ۷۸/۸/۴ [۱۹]

جایزه‌های داده‌شده

[۱] ۱۳۶۸/۹/۲۸ **نذیر احمد**
دانشمند هندی، استاد دانشگاه علیگره

[۲] ۱۳۶۹/۹/۲۸ **غلامحسین یوسفی**
دانشمند ایرانی، استاد دانشگاه فردوسی(مشهد)

[۳] ۱۳۶۹/۷/۳۱ **امین عبدالمجید بدوی**
دانشمند مصری، متخصص ادبیات فارسی، استاد دانشگاه عین شمس (قاهره)

[۴] ۱۳۷۱/۹/۲۸ **سید محمد دبیرسیاقی**
دانشمند ایرانی، مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا

[۵] ۱۳۷۱/۹/۲۸ **ظهورالدیـن احمـد**
دانشمند پاکستانی، استاد دانشگاه پنجاب(لاهور)

[۶] ۱۳۷۷/۲/۱۲ **جان هون نین**
دانشمند چینی، استاد و رئیس بخش فارسی دانشگاه پکن

[۷] ۱۳۷۷/۱۲/۲۲ **کمال‌الدیـن عینـی**
دانشمند تاجیکستانی، استاد و متخصص ادبیات فارسی

[۸] ۱۳۷۹/۱۲/۱۱ **منوچهر ستوده**
دانشمند ایرانی، استاد دانشگاه تهران

[۹] ۱۳۸۰/۷/۱۴ **کلیفورد ادموند باسورث**
دانشمند انگلیسی، استاد دانشگاه منچستر

[۱۰] ۱۳۸۲/۶/۲۴ **عبدالحسین زرین‌کوب**
دانشمند ایرانی، استاد دانشگاه تهران

[۱۱] ۱۳۸۲/۶/۲۴ **فریدون مشیری**
سخن‌سرای نامور ایرانی

[۱۲] ۱۳۸۲/۹/۱ **تسونه‌ئو کوروپاناگی**
دانشمند ژاپنی، استاد ممتاز دانشگاه مطالعات خارجی توکیو

[۱۳] ۱۳۸۳/۴/۲ **ریچارد نلسون فرای**
دانشمند آمریکایی، استاد زبان فارسی دانشگاه هاروارد

[۱۴] ۱۳۸۵/۳/۱۰ **هانس دوبروین**
دانشمند هلندی، استاد زبان فارسی دانشگاه لیدن

[۱۵] ۱۳۸۵/۹/۲۸ **نجیب مایل هروی**
دانشمند افغانستانی، پژوهشگر و مصحح متون عرفانی

[۱۶] ۱۳۸۶/۳/۳۰ **شارل هانری دو فوشه کور**
دانشمند فرانسوی، استاد دانشگاه پاریس

[۱۷] ۱۳۸۷/۱۰/۸ **بدرالزمان قریب**
دانشمند ایرانی، استاد دانشگاه تهران

[۱۸] ۱۳۸۹/۳/۲۰ **برت گ. فراگنر**
دانشمند اتریشی، استاد دانشگاه‌های آلمان و اتریش

[۱۹] ۱۳۹۰/۲/۲۲ **احمد منزوی**
دانشمند ایرانی، کتاب‌شناس و فهرست‌نگار برجسته

[۲۰] ۱۳۹۰/۹/۱۲ **آنجلو میکله پیه‌مونتسه**
دانشمند ایتالیایی، استاد دانشگاه رم

[۲۱] ۱۳۹۲/۹/۲۸ **احمد اقتداری**
دانشمند ایرانی

[۲۲] ۱۳۹۳/۹/۲۸ **محمدعلی موحد**
دانشمند ایرانی

[۲۳] ۱۳۹۵/۷/۱۰ **امیر هوشنگ ابتهاج** (ه. ا. سایه)
سخن‌سرای نامور ایرانی

[۲۴] ۱۳۹۶/۴/۱۳ **ژیلبر لازار**
دانشمند فرانسوی، استاد دانشگاه پاریس

[۲۵] ۱۳۹۷/۳/۲۹ **علی‌اشرف صادقی**
دانشمند ایرانی، استاد دانشگاه تهران

[۲۶] ۱۳۹۸/۳/۲۴ **یوشیفوسا سکی**
دانشمند ژاپنی، استاد دانشگاه توکائی

[۲۷] ۱۳۹۹/۷/۱۸ **محمدرضا باطنی**
دانشمند ایرانی، استاد دانشگاه تهران

[۲۸] ۱۴۰۰/۶/۲۶ **پیر لکوک**
دانشمند بلژیکی، استاد مدرسهٔ کاربردی مطالعات عالی پاریس

[illegible]

این کتاب تک‌نگاریِ نویسنده دربارهٔ نظامی گنجه‌ای، بزرگ‌ترین سرایندهٔ منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی، است که در نُه بخش تدوین یافته: «زندگینامه»، «آثار»، «معلومات و تجربیات»، «اخلاق و بینش»، «ویژگی‌های زبان»، «شیوهٔ بیان»، «نظامی و سرایندگان پیش از او»، «تأثیر نظامی بر آثار پس از خود»، و «دستنویس‌ها، چاپ‌ها، تفسیرها، پژوهش‌ها و ترجمه‌ها».

بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار

کاوه حسن‌بیگلو طراح گرافیک